THÈSE DE DOCTORAT
présentée devant la FACULTÉ DES LETTRES
de l'UNIVERSITÉ DE FRIBOURG (Suisse)
et de l'UNIVERSITÉ DE PARIS OUEST NANTERRE LA DÉFENSE
(France)

Une admiration inconfortable : Maurice Barrès et ses lecteurs entre autorité et modernité (1890-1950)

Thèse présentée par

FABIEN DUBOSSON
(Troistorrents, Suisse)

Approuvé par la Faculté des Lettres sur proposition des professeurs
Thomas HUNKELER et William MARX (Directeurs de Thèse)
Prof. Marc-Henry SOULET, Doyen

Jury :

Thomas HUNKELER, professeur à l'Université de Fribourg
William MARX, professeur à l'Université de Paris Ouest Nanterre
Denis PERNOT, professeur à l'Université de Paris 13
Jérôme DAVID, professeur à l'Université de Genève

Fribourg, le 18 septembre 2014

REMERCIEMENTS

Cette thèse a été écrite dans le cadre d'un projet du Fonds national suisse dirigé par le Prof. Thomas Hunkeler entre 2008 et 2011: « L'Avant-garde européenne entre nationalisme et internationalisme ». Sa réalisation n'aurait donc pas été envisageable sans le financement du FNS et sans les possibilités que cette institution m'a offertes de séjourner à Paris, à l'automne 2009 et durant l'année 2011-2012.

Je tiens à remercier tout particulièrement le Prof. Thomas Hunkeler pour la confiance qu'il m'a témoignée et le soutien qu'il m'a prodigué durant toute la durée de ma thèse et de mon assistanat à l'Université de Fribourg ; j'ai pu, grâce à son obligeance et à sa générosité, travailler dans des conditions optimales et toujours stimulantes intellectuellement. J'aimerais remercier aussi le Prof. William Marx, pour sa proposition de cotutelle, pour son accueil à Paris Ouest Nanterre La Défense et pour sa confiance dans mon projet de recherche.

Je tiens à remercier enfin les proches et les amis sans qui je n'aurais pu mener à bien ce travail : ma famille, et en particulier mes parents, pour leur soutien sans faille ; Anca, pour son aide logistique très précieuse et son soutien moral ; Andrei pour nos discussions stimulantes ; Miriam pour les références opportunes ; Aurélia et Philippe pour les conseils des « aînés » ; mes collègues du Département de Langues et Littératures : Peter, Sophie, Nina, Jean, Lucas, Jean-Philippe.

TABLES DES MATIÈRES

Introduction **6**

Première partie **29**

I. La constitution d'une posture et d'une autorité (1888-1898) **29**

1. Quelle « modernité » choisir ? Barrès entre symbolistes et « psychologues ». **29**

1.1. Du moyen de parvenir 29

1.2. Barrès symboliste ? 32

1.3. Barrès « psychologue » ? 41

2. Devenir un cas de psychologie bourgetienne, ou rien ! **46**

2.1. Glissements progressifs d'une critique littéraire 47

2.2. Les « poètes de la modernité » selon Barrès : pour une « éthique du style » ? 51

2.3. Une esthétique générationnelle 54

2.4. Contre Flaubert : la remise en cause de l'impersonnalité littéraire 57

2.5. D'un intercesseur l'autre 64

3. Vers un culte symboliste de l'émotion **74**

3.1. Influences wagnériennes 74

3.2. La trilogie égotiste : une œuvre « suggestive » ? 80

3.3 Une « contagion émotive » conditionnée 84

4. La responsabilité de l'écrivain **86**

4.1. Un roman charnière : Le Disciple de Bourget (1889) 86

4.2. La posture d'un « maître » 92

4.3. Les Déracinés (1897) : vers une responsabilité « national(-ist)e » ? 99

5. Anatomie d'une réception : Barrès et ses premiers lecteurs (années 1890) **106**

5.1. Barrès en directeur de consciences 106

5.2. Une lecture d'identification 113

5.3. Solliciter Barrès, ou l'entregent bienvenu 119

5.4. Une admiration malmenée par l'Affaire 122

6. De deux rituels médiatiques : l'entretien avec Barrès et la visite à l'écrivain **125**

6.1. Fétichisations de l'auteur : l'aboutissement d'une longue tradition 125

6.2. Trois visites à Barrès : René Jacquet, les frères Tharaud, François Mauriac 129

6.3. Un « hommage irrespectueux » : Cocteau chez Barrès 139

II. L'autorité ambiguë d'un écrivain-député (1888-1897) **148**

1. Une tentative de politisation du symbolisme ? **148**

1.1. Le rôle de Barrès dans la naissance des « intellectuels » 148

1.2. « Je ne suis pas un artiste ! » 151

1.3. L'article boulangiste de 1888 : significations d'une stratégie politico-littéraire 155

1.4. Une politique de « dilettante » ? L'écrivain-député face à la critique littéraire 162

1.5. Politisation d'un « décadent » : le cas d'Anatole Baju 169

1.6. La politique envahie par la littérature ? 173

2. Le moment anarchiste de Barrès **177**

2.1. Un engouement des symbolistes pour l'anarchisme 177

2.2. Convergences barrésiennes avec l'anarchisme des symbolistes 181

2.3. L'anarchisme comme « pédagogie » politique 185

3. Une plateforme politico-littéraire sous l'égide de Barrès : La Cocarde (septembre 1894-mars 1895) **196**

3.1. Un journal « non-conformiste » avant l'heure 196

3.2. Une figure en gestation dans le journal : l' « intellectuel » 201

3.3. Un combat « culturel » contre les valeurs bourgeoises 206

3.4. Une notion rassembleuse : le culte de l' « énergie » 212

Deuxième partie **218**

I. Maurice Barrès et les jeunes gens de *La Revue blanche* : de la vénération à la rupture (1891-1900) 218

1. Quand une revue devient une « communauté de lecteurs » 218

1.1. Une revue « systématiquement avancée dans tous les ordres » (Julien Benda) 218

1.2. Une imprégnation « barrésienne » de la revue 225

1.3. Les « barrésiens » de La Revue blanche : les « initiés » et les « profanes » 226

1.4. La réponse d'un lecteur familier : Léon Blum 233

1.5. L'affirmation d'une appartenance générationnelle 236

2. Détournements créateurs et « hommages irrespectueux » 238

2.1 Barrès, ou Pour un nouveau roman « fin-de-siècle » 238

2.2. Pastiches et mélanges du « barrésisme » 241

2.3. Les « hommages irrespectueux » de Jean Veber et de Romain Coolus 244

3. Un « maître écrivain » : Barrès et les critiques de La Revue blanche (Muhlfeld, Blum) 259

3.1. Un style d'une « obscure clarté » ? La lecture de Muhlfeld 259

3.2. Barrès encore en « classique moderne » (Blum) 265

4. Barrès en modèle politique, ou « l'émotion de l'idée » 269

4.1. Anarchisme militant et anarchisme « littéraire » (Malquin, Muhlfeld) 270

4.2. Barrès, modèle d'engagement ou de désengagement ? 280

5. Des premières dissidences à la rupture de l'Affaire (1894-1898) 283

5.1. Une première prise de distance : les comptes rendus d'Une journée parlementaire 283

5.2. Rompre avec Barrès : la « crise » de l'affaire Dreyfus 289

5.3. Une déprise collective du « barrésisme » : la réponse de Lucien Herr (février 1898) 295

5.4. Élection d'un nouveau maître : Zola 299

6. Déchirements et sutures : Blum, Barrès, l'Affaire 300

6.1. « Cette lettre tomba sur moi comme un deuil. » (Blum) 300

6.2. Stratégies d'une admiration sélective 304

II. Une longue querelle : Gide lecteur et critique de Barrès 311

1. Barrès, Gide : des « vies parallèles » ? 311

1.1. Un débat devenu patrimoine national 311

1.2. L' « Anti-Barrès » (Henri Massis) 313

1.3. Un regard « surplombant » sur le dialogue Barrès-Gide : Albert Thibaudet 315

2. Gide en déserteur du « barrésisme » ? 319

2.1. Comment le succès vient aux jeunes gens, ou Barrès en modèle de carrière (1891-1897) 319

2.2. L'écrivain-député, ou les promesses avortées d'une « belle carrière » (1897-…) 323

2.3. L' « invention » de la posture gidienne : l'article sur Les Déracinés (février 1898) 328

3. La Belle époque du « dialogue » ? Gide-Barrès dans les années 1900 335

3.1. Les raisons d'un dialogue renoué 335

3.2. Barrès opposé à lui-même : bénéfices et ambiguïtés d'une « contre-lecture » 339

3.3. Un rapprochement par procuration ? 351

3.4. Un dialogue compromis (1914-1921) 354

4. La querelle des magistères (1921-…) 360

4.1. Gide en nouveau « prince de la jeunesse » 360

4.2. Une courte idylle avec l'avant-garde : Gide, Dada… et Barrès 364

4.3. Une confrontation post-mortem (1923-…) 370

4.4. La conférence de Beyrouth (1946) : Gide, Barrès et les existentialistes 376

III. Barrès au prisme de la critique « *NRF* » : le cas Albert Thibaudet 383

1. Thibaudet, Barrès et La NRF 383

1.1. Un critique « barrésien » parmi les gidiens ? 383
1.2. Barrès, valeur critique et valeur intime 389
2. Barrès, un révélateur socio-historique 395
2.1. Valeur exemplaire d'un phare « dextrogyre » 395
2.2. « Héritiers » vs « boursiers » 398
2.3. Barrès au prisme de l'idée de génération 402
2.4. Barrès « théâtrocrate » 408
3. La vie comme œuvre d'art 413
3.1. Une anti-biographie : La Vie de Maurice Barrès (1921) 413
3.2. Les « vies possibles » de l'écrivain 418
3.3. Une éthique du « style » 421
3.4. La question de la sincérité 426
3.5. Barrès « mythomane » 430
3.6. Une esthétisation du nationalisme barrésien ? 436
4. Barrès et la vision « binoculaire » du critique 441
4.1. La littérature française, ou l'un et le multiple 441
4.2. Un critique « hyper-libéral » 445
5. Vers une critique dialogique de Barrès ? 449
5.1. Les limites de l'œuvre 449
5.2. Apologie du dialogue : le cas des Princes lorrains 453

IV. Jacques Rivière : portrait du critique en jeune lecteur barrésien 461
1. D'une lecture d'adolescence 461
1.1. Un engouement éphémère pour Barrès ? 461
1.2. Révélation d'un maître 465
1.3. Éloignements et retours 473
1.4. De l'œuvre à la vie : une appropriation éthique de Barrès 476
1.5. La haine de la « littérature » 480
2. Le temps des dilemmes 493
2.1. Un miroir de l'indétermination sociale 494
2.2. Barrès contre l'Ecole, tout contre… 497
3. Barrès dans la critique de Rivière 504
3.1. Une critique barrésienne avortée ? 504
3.2. Barrès, ou le faux crépuscule du symbolisme 507

V. Le « procès Barrès » (13 mai 1921) : les enjeux d'un happening dada 514
1. Comment être avant-gardiste et barrésien 514
1.1. Le choix du procès 514
1.2. Prélude : Barrès, l'impossible préfacier de Jacques Vaché ? 520
2. Le procès : les ambivalences d'une farce sérieuse 525
2.1. Canular et Terreur 525
2.2. André Breton et son acte d'accusation : un retour à la responsabilité de l'écrivain ? 528
2.3. Une exemplarité peut en cacher une autre : le plaidoyer d'Aragon 535
2.4. Un hommage inconscient à la tradition barrésienne ? 541
3. Audace et méfiances d'un « maître » : Barrès et Dada 545

VI. Les masques barrésiens de Louis Aragon (1908-1948) 551
1. Un rapport discipulaire entre aveu et dénégation 551
1.1. Du danger des Prix de français 551
1.2. La visite à Barrès, ou comment (ne pas) s'en débarrasser 556
1.3. Une certaine nostalgie de la « littérature » 563
2. A la recherche d'un nouvel égotisme (1918-1924) 567
2.1. Continuité et rupture du paradigme barrésien 567
2.2. Anicet ou le panorama (1921), roman barrésien ? 569
2.3. L'art et la vie, ou les noces entre égotisme et avant-garde 572

2.4. Dépasser la littérature : un axe Barrès-Breton ? 578
3. De l'art de se mettre à distance : l'éthique de Télémaque 581
3.1. D'une épigraphe 582
3.2. Égotisme vs amour absolu ? 585
3.3. Dada à l'épreuve de lui-même 587
4. Dernières métamorphoses de l'égotisme dada 592
4.1. Le Libertinage (1924) : un récit de transition ? 593
4.2. Du dandysme fin-de-siècle au dandysme « art déco » 595
4.3. Un héritage barrésien : l'amour comme expérimentation 598
4.4. La polémique Aragon-Clarté (novembre 1924-janvier 1925) : le retour du principe de responsabilité ? 603
5. Une « conversion » au communisme sous patronage barrésien 607
5.1. Etapes d'un raidissement idéologique 607
5.2. Une refondation du réalisme sous influence ? 609
5.3. La nation réhabilitée (1937-1945) 617
5.4. L'Union sacrée derrière un poète-chevalier ? 627
6. Comment être résistant et barrésien (1944-1948) 633
6.1. Barrès, un bon « mauvais maître » ? 633
6.2. Mes années chez Maurice…Thorez 637
6.3. « S'il faut choisir, je me dirai barrésien… » : stratégies d'une admiration controversée 640

VII. Joseph Delteil, un lecteur « innocent » de Barrès ? (1922-1968) 648
1. Delteil, l'autre paysan de Paris 648
1.1. Un acteur oublié du surréalisme 648
1.2. Parcours d'un écrivain provincial (1914-1922) 650
1.3. Delteil, un « surréaliste en sabots » ? 656
2. Delteil critique : un culte ambivalent de la modernité 666
2.1. La modernité contre l'Intellect 666
2.2. Une certaine idée de la France : Delteil et ses patries multiples 671
2.3. Se choisir une famille littéraire : Delteil entre Rousseau et Barrès 680
3. Réécrire Barrès, de Sur le fleuve Amour à Les Poilus. 692
3.1. Vers une imitation créatrice : Sur le fleuve Amour (1922) et Choléra (1923) 692
3.2 Le cas des « épopées » : un prolongement de l'œuvre barrésienne ? 707
3.3. A la recherche d'une « naïveté » épique impossible ? 714

Conclusion 717

Bibliographie 727

Index 751

INTRODUCTION

Étudier Barrès aujourd'hui, c'est s'exposer à un double écueil. Nous avons affaire, d'abord, à une figure qui incarne à tel point le nationalisme français et ses dérives – avec son double paronymique Maurras – qu'il paraît impossible de l'envisager *en tant qu'écrivain* sans être suspecté aussitôt de vouloir la réhabiliter. Une approche qui prétendrait réintégrer Barrès dans la littérature, même sans occulter la dimension idéologique de son œuvre et de son activité, paraît toujours d'emblée compromise, comme s'il était impossible de penser de concert chez Barrès ces deux dimensions, politique et littéraire. Or, elles étaient encore à ses yeux indissociables, comme le relève Uri Eisenzweig, dans une étude sur l'impact *littéraire* de son engagement durant l'Affaire : « …si Barrès prit souvent des positions politique ou idéologiques c'était tout de même en tant qu'homme de lettres. Ce n'est pas le député boulangiste qui s'était fait une réputation en écrivant, c'est le littérateur qui se faisait remarquer en se portant candidat à la députation[1]. » Il faut dire que ce changement de perspective sur Barrès est plutôt récent ; il a commencé vers la fin des années 1970, au moment où l'historien Zeev Sternhell a imposé une généalogie du fascisme français où il fait de Barrès l'une des personnalités fondatrices de cette histoire, jusqu'alors plutôt négligée par l'historiographie française[2]. Même si la thèse de Sternhell est parfois contestée chez les historiens, Barrès a cessé dès ce moment-là d'être un écrivain comme les autres. On est passé de l'occultation de son idéologie à une omniprésence de celle-ci, qui rend invisible l'écrivain[3]. C'est ce que note encore Eisenzweig :

> Jusqu'[à la publication de l'ouvrage de Sternhell], l'essentiel de la critique barrésienne s'était prudemment confiné dans ce qu'elle percevait sans doute comme le domaine

[1] Uri Eisenzweig, *Naissance littéraire du fascisme*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « La librairie du XXIe siècle », 2013, p.46.

[2] D'abord dans *Maurice Barrès et le nationalisme français* (Bruxelles, Éditions Complexes, 1985), sans doute l'étude historique la plus complète sur Barrès et sur la naissance de son nationalisme ; puis dans son ouvrage publié quelques années après, *La Droite révolutionnaire (1885-1914). Les origines françaises du fascisme* (Paris, Gallimard, coll. « Folio/Histoire », 1997), où Sternhell insère explicitement Barrès dans cette généalogie fasciste – ce qui restait plutôt suggéré dans son premier ouvrage.

[3] Barrès n'est bien sûr pas tout à fait oublié des études littéraires. Nos recherches ont pu d'ailleurs s'appuyer sur des travaux de grande qualité, auxquels nous sommes grandement redevable pour le développement des réflexions qui vont suivre. Avant d'évoquer les travaux particuliers de ces chercheurs, nous pouvons déjà les nommer : Denis Pernot, Jean-Michel Wittmann, Vital Rambaud, Claire Bompaire-Evesque.

> relativement innocent des « Lettres » ; par la suite, c'est en quelque sorte l'inverse qui s'est produit. […] Comme s'il était impossible de concevoir la coexistence des deux dimensions, et surtout un rapport entre elles, dans la personne comme dans son œuvre[1].

D'autre part, on ne peut s'appuyer, pour légitimer cette réintégration *littéraire* de Barrès, sur la valeur propre de son œuvre, qui paraît aujourd'hui, à de nombreux égards, bien « datée ». Même si ce constat relève après tout d'un jugement d'époque, lui-même relatif, on reconnaîtra que les textes de Barrès ne jouent plus le rôle central qui a été le leur pendant plus de trente ans. Contrairement à un Céline qui, malgré ses dérives antisémites, reste un auteur-phare de notre mémoire littéraire collective, les œuvres de Barrès sont tombées pour la plupart dans l'oubli (que certains diront mérité). Il est vrai que la dissymétrie est criante entre la portée d'un *Voyage au bout de la nuit* et celle de *La Colline inspirée* (1913), que l'on donne généralement pour le chef-d'œuvre de l'écrivain lorrain. Mais il se trouve peut-être que le double risque que présente l'approche de Barrès dans une perspective littéraire – impossibilité de le considérer encore comme un écrivain et impossibilité de réhabiliter une œuvre définitivement datée – constitue précisément l'un de ses intérêts. En effet, le caractère caduc de l'œuvre barrésienne aujourd'hui, mis en parallèle avec ce qui a été sa gloire immense au tournant du siècle, pose en soi un certain nombre de questions, et c'est dans ces questions que réside l'un des bénéfices d'étudier Barrès *en tant qu'écrivain*, et non seulement comme une des étapes de l'histoire du nationalisme.

Cette distance est en soi intéressante, car elle permet de poser objectivement, sans le biais des jugements esthétiques divergents, une question qui concerne de façon plus générale les mécanismes présidant à la constitution du canon littéraire : quelles raisons déterminent le succès d'un écrivain, et qu'est-ce qui assure sa durabilité ? Quelles contingences commandent à l'élévation d'un auteur au rang des personnalités littéraires majeures et influentes ? Car dans le cas de Barrès, c'est bien à une véritable consécration qu'on assiste, qui commence dès le début des années 1890, époque à laquelle il acquiert le titre de « prince de la jeunesse », et qui dure au moins jusqu'à sa mort, en 1923, qui donnera lieu à des funérailles nationales[2]. Son influence est si déterminante entre 1890 et

[1] Eisenzweig, *op. cit.*, p. 46-47.

[2] Sur l'abondance des nécrologies, notamment d'écrivains, à cette occasion, voir l'article de Denis Pernot : « Mort d'un écrivain préféré… Les nécrologies de Maurice Barrès », *Fabula-LhT*, n° 4, « L'écrivain

1914 que Michel Winock, dans son *Siècle des Intellectuels*, a pu désigner cette période comme les « années Barrès[1] ». Par la suite, il reste une référence incontournable des jeunes lettrés durant tout l'entre-deux-guerres, même quand il s'agit de le contester[2]. Son influence ne décline vraiment qu'au lendemain de la Seconde Guerre mondiale. De fait, son œuvre a exercé une influence profonde sur d'autres auteurs, et souvent sur les plus importants de la littérature de ce premier XX[e] siècle. On répète en effet à l'envi que Barrès a marqué de son empreinte des personnalités aussi diverses que Malraux, Mauriac, Bernanos, Aragon, Montherlant. Mais si l'on constate l'abondance des témoignages d'admiration venant d'auteurs prestigieux, on reste le plus souvent court quand il s'agit d'expliquer les raisons de cet enthousiasme. Or, la gloire de Barrès tient, selon nous, à des causes tout à fait objectives, et qui peuvent être étudiées précisément parce qu'elles ont cessé de s'exercer aujourd'hui. Une question, donc, servira de point de départ à cette étude : en dehors d'une histoire des nationalismes, qu'est-ce qui a pu faire le succès de Barrès et de ce qu'on a appelé le « barrésisme » ?

Ainsi, nous aborderons cet écrivain à partir de la distance même qui nous en sépare, sans chercher à la combler. Il ne s'agira en aucune manière de « réhabiliter » Barrès, de lui redonner la place qu'il mériterait, et dont il serait indûment privé. Nous ne croyons pas qu'il y ait encore une « modernité » de Barrès ; en revanche, il est tout à fait intéressant de se demander en quoi il a pu être « moderne » pour d'autres, à une époque pas si lointaine de la nôtre[3].

---

préféré », mars 2008, consulté en ligne sur : http://www.fabula.org/lht/4/pernot.html.

[1] Michel Winock, *Le Siècle des intellectuels*, Paris, Seuil, coll. « Points », 1999 (première édition 1997). Ces « années Barrès », qui constituent la première partie de cet ouvrage, sont suivies par les « années Gide » et les « années Sartre ».

[2] Pour un panorama général de cette réception, notamment durant l'entre-deux-guerres, voir Émilien Carassus, *Barrès et sa fortune littéraire,* Bordeaux, Ducros, 1970. On peut noter aussi la prégnance de cette référence barrésienne dans ce que Marius François Guyard a appelé la « génération de 1895 » ; voir « Les dettes barrésiennes de la génération de 1895 », *Maurice Barrès*, Actes du colloque organisé par la faculté des lettres et des sciences humaines de l'université de Nancy, *Annales de l'Est*, 1963, p. 299-308.

[3] Nous partageons ici l'avis de Vital Rambaud, quand il reconnaît, dans une étude sur l' « antimodernité » de Barrès, qu'il est vain de vouloir à toute force mettre en avant ce qui resterait de « moderne » dans cette œuvre. C'est pourtant ce que plusieurs études ont tenté de faire ces dernières années, comme le remarque encore Rambaud : « Sans doute pour tenter de le sortir du purgatoire où il semble condamné à perpétuité, il y a, depuis presque une trentaine d'années, une espèce de mode qui consiste à faire de Barrès un moderne. » Le critique, pour sa part, récuse cette optique : « …nous ne nous engagerons pas dans cette voie et ne chercherons pas à prouver coûte que coûte que Barrès, malgré sa réputation d'écrivain de droite et de réactionnaire, proposa des jugements ou eut des idées qui, en étant en avance sur son temps, interpellent ou peuvent interpeller le nôtre. » (« Maurice Barrès : un antimoderne malgré lui ? », Marie-

L' « aura » de Barrès n'a pas été une construction à posteriori, liée à une promotion des instances de légitimation, celles qui écrivent l'histoire littéraire et constituent le canon, même si celles-ci ont pu confirmer et accentuer un phénomène déjà existant. En fait, le succès de Barrès se construit dans l'interaction très concrète avec les contemporains, et l'on possède, outre les comptes rendus de la réception critique – la réception en quelque sorte « professionnelle » –, de nombreuses « traces » qui documentent les réactions de ces « lecteurs réels ». C'est à eux que nous allons nous intéresser dans un premier temps – ou plutôt à une catégorie bien particulière de ces lecteurs : les écrivains débutants ou qui s'essaient à une carrière littéraire encore indécise. C'est dans cette catégorie en particulier qu'abondent les témoignages d'admiration envers Barrès : dans les aveux spontanés de reconnaissance, qui ont dans certains cas frappé les contemporains – Gide remarquant par exemple le culte quasi religieux que son ami Maurice Quillot voue à Barrès ; dans les lettres parfois exaltées qu'on lui envoie ; dans les visites qu'on lui rend ; enfin, dans les réappropriations diverses que l'on fait de ses textes – le premier galop d'essai littéraire prenant souvent la forme d'un décalque des œuvres admirées. Bien entendu, ces témoignages ne sont pas toujours sans arrière-pensée : Barrès a rapidement acquis le statut d'auteur en vue, très introduit dans les milieux littéraires, et qui peut faciliter par son entregent l'entrée de ses cadets dans la carrière des lettres. Mais l'adhésion est le plus souvent sincère, en particulier pour ces premières œuvres que sont *Le Culte du Moi* (la trilogie égotiste écrite entre 1888 et 1891), *L'Ennemi des lois* (1893), ou encore *Du Sang, de la Volupté et de la Mort* (1894). Ce sont elles qui ont suscité le plus d'enthousiasme et de « ferveur » chez les lecteurs, provoquant notamment chez ceux-ci un vrai processus d'identification, qui donnera à la relation interlocutoire une forte tonalité affective.

Jusque-là, ces phénomènes ne sont pas tout à fait nouveaux, et on sait que la célébrité d'auteur, dès le XVIII[e] siècle, a engendré de telles relations entre les écrivains et leur public[1]. Ce qui est en revanche plus frappant dans le cas de Barrès, et que nous allons tenter de saisir dans toute son ambiguïté, c'est la manière très consciente avec laquelle il prend en compte cette réception, jusqu'à l'intégrer dans son œuvre comme un de ses

Catherine Huet-Brichard, Helmut Meter, *La Polémique contre la modernité. Antimodernes et réactionnaires*, Paris, Classiques Garnier, 2011, p. 181).

[1] Sur cette question, voir notamment Antoine Lilti, *Figures publiques. Célébrité et modernité (1750-1850)*, Paris, Fayard, coll. « L'épreuve de l'Histoire », 2014.

paramètres essentiels. Le public auquel il s'adresse est explicitement désigné dès le deuxième tome de sa trilogie égotiste : il s'agit des « jeunes gens », collégiens d'abord, puis lycéens et étudiants. C'est en fonction de ces lecteurs bien particuliers – parmi lesquels il faut compter ces jeunes lettrés et futurs écrivains qui seront au centre de notre premier chapitre – qu'il va déterminer son rôle et son image d'auteur. Le facteur générationnel est couplé en outre, dans son esthétique, à une deuxième dimension orientée, elle aussi, vers la réception : il s'agit de la mise en scène de l'auteur moderne comme représentant d'une « sensibilité contemporaine », que lui et ses lecteurs-admirateurs partageraient à priori, et qui permettrait entre eux une communication directe, transitive, relevant de la seule compréhension épiphanique, ou de l' « intuition », terme alors à la mode – *Un homme libre* (1889), le deuxième tome du *Culte du Moi*, est publié la même année que l'*Essai sur les données immédiates de la conscience* de Bergson.

Les réponse à ces incitations esthétiques varient bien entendu d'un lecteur à l'autre, mais on peut remarquer des constantes chez les jeunes écrivains les plus entichés de « barrésisme » (le terme apparaît dès 1892, dans un article de Camille Mauclair[1]). Dans une sorte de réponse convergente à l'esthétique explicite de Barrès – réponse qui montre dans ce cas l'adéquation entre l'œuvre de ce dernier et l'horizon d'attente du jeune lectorat du tournant du siècle –, certains lecteurs développent la conscience de former une même « communauté de sensibilités », qui peut trouver à se réaliser dans des espaces concrets, comme par exemple dans une revue commune. On verra qu'avec Barrès, le cas se produit dès le début des années 1890 ; il peut alors compter sur un noyau d'admirateurs au sein de *La Revue blanche*, la revue artistique sans doute la plus importante de l'époque avec *Le Mercure de France* ; et on constate en effet que c'est en fonction de leur adhésion au « barrésisme » que les jeunes gens qui animent le périodique orientent son identité littéraire et assurent leur cohésion initiale. On retrouve, sous un mode plus atténué, une communauté semblable autour de Barrès entre 1919 et 1922, chez les trois rédacteurs de *Littérature*, Aragon, Breton et Soupault, même si le rapport à l'auteur du *Culte du Moi* est beaucoup plus critique et distant, et tient davantage à la nostalgie d'une admiration de jeunesse désormais impossible qu'à des enthousiasmes toujours vivaces – Lautréamont ou Rimbaud jouant en ce sens un rôle unificateur sans doute bien plus décisif. Mais il n'empêche, comme on le verra, que le fameux procès dada de Barrès, en mai 1921,

[1] Camille Mauclair, « Notes éparses sur le barrésisme », *La Revue indépendante*, février 1892.

entretient l'ambiguïté plus qu'on ne le croit généralement. Le public barrésien forme ainsi une communauté de lecteurs qui se reconnaissent une même « sensibilité » (le terme revient souvent chez eux comme chez Barrès), et qui se plaisent à constituer entre eux des liens de famille symboliques, dont les métaphores sont en elles-mêmes révélatrices : on parle de cousins, de fils, de « beaux-fils de Barrès » (Joseph Delteil) ; on cherche, dans les articles critiques, à établir les généalogies légitimes, ou les branches bâtardes. Il s'agit là d'autant de métaphores qui tentent de désigner cette communauté idéale créée autour de l'écrivain ; communauté dont les signes de reconnaissance ne tiennent pas seulement à un mimétisme d'écriture, mais aussi à un mimétisme comportemental.

Barrès fait partie, on l'a suggéré, de ces auteurs qui incitent leurs lecteurs à écrire, à devenir eux-mêmes écrivains. L'admiration est d'ailleurs souvent la première étape d'une vocation naissante : on écrit pour afficher son adhésion esthétique et éthique à une œuvre, et quel meilleur moyen de prouver celle-ci que le pastiche ? Dans un second temps, quand le pastiche devient parodie, il peut servir à se déprendre d'une fascination trop paralysante : par la mise à distance, on passe alors souvent de l'imitation servile à la création originale. Ces phénomènes relèvent de l'intertextualité, au sens classique du terme, et l'œuvre de Barrès constitue sans doute, dès la fin du siècle, un des réservoirs privilégiés de ces pratiques de réécriture, où il s'agit de réinvestir des thèmes reconnaissables, à la limite du topique, ou de les détourner parodiquement. Mais son exemple ne se limite pas à ces imitations textuelles (sur lesquelles nous porterons aussi notre attention tout au long de cette analyse). Ce qui est frappant dans le cas de Barrès, c'est que le mimétisme dont il est l'objet concerne la personne même de l'auteur – ou plutôt sa *persona*, cette image de lui-même qui prend forme dans l'interaction entre sa propre mise en scène auctoriale (consciente ou non) et le reflet (plus ou moins déformé) qu'en donne le public au sens large : le lectorat compris de façon très générale, mais surtout ceux qui possèdent un rôle défini dans la circulation de cette image, comme les confrères écrivains, les critiques (universitaires ou non), les journalistes, les éditeurs. Barrès a ainsi exercé une influence prépondérante par le biais de cette image publique.

C'est là qu'intervient une dimension qui relève proprement de la sociologie littéraire, et plus particulièrement de celle qui s'intéresse à l'identité des écrivains. Il s'agit de répondre, avec ses outils conceptuels, à cette question très générale : comment se constitue l'image

publique d'un auteur, dans une configuration définie du champ littéraire, et comment se diffuse-t-elle ? Les raisons profondes de l'influence de Barrès ne peuvent être vraiment comprises que sous cet angle. Des éléments de réponse ont déjà été tracés par les chercheurs qui ont renouvelé, depuis quelques années, les approches de l'auteur ; nous pouvons citer ici les noms de Jérôme Meizoz, d'Alain Viala, de José-Luis Diaz et de David Vrydaghs[1]. Ces approches, différentes par la terminologie qu'elles mobilisent tout en restant le plus souvent complémentaires, s'inscrivent dans une perspective héritée de Bourdieu, mais qui réévalue cet héritage à travers une optique moins « mécaniste » et strictement économique : d'une part, les études de ces chercheurs insistent sur le fait que l'écrivain possède une certaine liberté sur l'image qu'il crée ; d'autre part, cette image peut acquérir, selon eux, une autonomie relative par rapport à l'œuvre comme par rapport à son concepteur, pour ensuite essaimer dans le champ littéraire et trouver de nouveaux modes d'application, d'incarnation, de réappropriation[2]. Comme le remarque Meizoz (qui reprend ici une distinction de Dominique Maingueneau), il faut pour cela distinguer, quand on parle de l'auteur, différentes instances : la personne (civile) de l'écrivain, dépendante de paramètres sociaux précis et qui possède son *habitus* propre – c'est sur cette personne-là qu'une certaine sociologie de la littérature s'était jusqu'alors focalisée ; l'auteur tel qu'il apparaît dans ses textes, comme instance énonciative ; enfin, l'écrivain comme « fonction-auteur » dans le champ littéraire – ou si l'on préfère, son « image publique », telle qu'elle s'est constituée face aux autres acteurs du champ[3]. Ces trois instances entrent bien sûr en interaction permanente, mais elles laissent aussi assez de jeu entre elles pour autoriser une action de l'écrivain sur l'image qu'il cherche à donner de lui

[1] Parmi les études les plus récentes sur cette question de l'image d'auteur, nous devons citer : José-Luis Diaz, *L'Écrivain imaginaire, Scénographies auctoriales à l'époque romantique* (Paris, Honoré Champion, coll. « Romantisme et Modernités », 2007) ; les recueils d'études que Jérôme Meizoz a publiés autour de la notion de « posture » : *L'Œil sociologique et la littérature* (Genève, Slatkine Érudition, 2004), *Postures littéraires. Mises en scène modernes de l'auteur* (Genève, Slatkine Érudition, 2007), *La Fabrique des singularités. Postures littéraires II* (Genève, Slatkine Érudition, 2011) ; enfin l'ouvrage de David Vrydaghs sur le parcours d'Henri Michaux et sur la création de son image d'écrivain sans biographie (*Michaux l'insaisissable. Socioanalyse d'une entrée en littérature*, Genève, Droz, 2008). Relevons enfin que la revue en ligne *COnTEXTES – Revue de sociologie de la littérature* a consacré plusieurs dossiers thématiques à ces questions. Voir notamment les numéros 3/2008 (« La question biographique en littérature »), 8/2011 (« La posture. Genèse, usages et limites d'un concept »), et 13/2013 (« L'*ethos* en question »).

[2] Comme le remarque par exemple José-Luis Diaz à propos des grands modèles romantiques : «…l'écrivain imaginaire se met […] à s'autonomiser par rapport à l'œuvre. » (José-Luis Diaz, *L'Écrivain imaginaire, Scénographies auctoriales à l'époque romantique*, Paris, Honoré Champion, coll. « Romantisme et Modernités », 2007, p. 43).

[3] Jérôme Meizoz, *La Fabrique des singularités*, *op. cit.*, p. 84.

– action qui relève pleinement du domaine de sa créativité, pourrait-on dire, au même titre que l'œuvre prise en tant que telle. Et du point de vue de sa réception, cette image n'est pas fixée une fois pour toutes : elle se présente comme assez plastique pour autoriser les réinvestissements les plus divers (mais non n'importe lesquels).

Ce rapport relativement souple que l'auteur entretient avec son image est désigné, par les chercheurs que nous avons cités, sous des noms différents qui recouvrent une réalité sensiblement identique, mais aux connotations parfois divergentes. José-Luis Diaz parle ainsi de « scénario auctorial » à propos des fonctions qui s'offrent à l'apprenti auteur, en insistant sur la dimension théâtrale du phénomène : l'écrivain qui débute entre dans une « comédie littéraire » dans laquelle il doit se choisir un rôle parmi ceux qui sont à sa disposition : « La métaphore théâtrale (ou cinématographique) est d'autant plus importante qu'elle introduit une dimension de jeu essentielle. Depuis le romantisme en tout cas, être écrivain, c'est toujours un peu "jouer à l'écrivain"[1]. » Ces rôles sont en quelque sorte préformés par l'imaginaire littéraire d'une époque ; ils peuvent se définir en relation avec un auteur-type (comme Voltaire, Chateaubriand, Hugo ou Byron) ou selon des fonctions plus générales assignées aux écrivains par des écoles littéraires, des instances du champ littéraire (académies, éditeurs,…), par les pouvoirs politiques, par une génération donnée, etc.[2] ; c'est pourquoi « le rôle offert à l'écrivain est choisi dans une liste restreinte d'emplois, qui se renouvellent lors des grandes mutations de l'histoire littéraire[3] ». Toutefois, ces scénarios se réduisent assez vite, pour le « commun » des auteurs, à des rôles stéréotypés. Comme le remarque Diaz, le romantisme, qui a été un âge d'individuation de l'écrivain, a contribué paradoxalement à la prolifération de ces scénarios devenus clichés, du « poète mourant » au « poète prophète », en passant par le dandy et le poète maudit[4].

Pour désigner cette fonction-auteur, Jérôme Meizoz parle quant à lui de « posture ». Cette notion insiste moins, comme Diaz, sur le caractère stéréotypique des rôles d'auteur que sur la façon, au contraire, dont les écrivains inscrivent leur singularité dans le champ littéraire. A la suite d'Alain Viala, dont il reprend et développe l'idée d'*ethos*, Meizoz définit en effet la posture de la façon suivante :

---

[1] José-Luis Diaz, *op. cit.*, p. 47.
[2] *Ibid.*, p. 81
[3] *Ibid.*, p. 47.
[4] *Ibid.*, p. 46.

> … une manière singulière d'occuper une "position" objective dans un champ, balisée quant à elle par des variables sociologiques. Une façon personnelle d'investir ou d'habiter un rôle voire un statut : un auteur rejoue ou renégocie sa "position" dans le champ littéraire par divers modes de présentation de soi ou "postures"[1].

La « posture » désignerait ainsi la façon, pour un écrivain, de se réapproprier – et de renouveler – les « scénarios auctoriaux » imposés en quelque sorte par la position qu'il occupe dans le champ ; elle garantirait son existence dans ce dernier, sa « visibilité » en tant qu'auteur dans un espace où l'on ne s'intègre, paradoxalement, qu'en faisant montre de sa singularité : « …une personne n'existe comme écrivain qu'à travers le prisme d'une posture, historiquement construite et référée à l'ensemble des positions du champ littéraire[2]. » La posture permet aussi d'affirmer, sur le plan discursif, une légitimité qui ne va pas tout à fait de soi – qu'elle soit contestée par d'autres acteurs, ou qu'elle ne corresponde pas à la position qu'occupe effectivement l'écrivain :

> …le discours travaille à créer et asseoir des légitimités qui ne sont pas toujours déjà inscrites dans la « position ». Dans cette perspective, l'autorité du locuteur n'advient donc pas seulement au discours du dehors, par le social, comme l'affirme Bourdieu contre Austin, mais elle se négocie simultanément dans le social et dans la performance discursive, qui tous deux contribuent à générer ou détruire cette autorité[3].

Pour Jérôme Meizoz, la posture s'articule en fait sur deux plans : un plan proprement discursif, et l'on parle généralement dans ce cas d'*ethos* ; le plan des conduites non-verbales de présentation de soi, celles qui tiennent à la façon d'apparaître en public et d'y exhiber des signes choisis qui vont orienter l'interprétation de l'œuvre[4]. La blouse blanche de médecin arborée par Céline devant la presse comme le manteau arménien de Rousseau participeraient de cette seconde dimension de la posture. La notion s'avère alors particulièrement intéressante en ce qu'elle permet de « dépasser la vieille division des tâches entre spécialistes de l'interne et de l'externe textuel : ainsi une posture d'auteur implique relationnellement des faits discursifs et des conduites de vie dans le champ littéraire[5]. » L'écrivain lui-même ne faisant pas de distinction entre l'« interne » et l'« externe », le critique est fondé aussi à aborder son œuvre selon une perspective plus

[1] Meizoz, *L'Œil sociologique*, *op. cit.*, p. 51.
[2] Meizoz, *La Fabrique des singularités*, *op. cit.*, p. 83.
[3] Meizoz, *L'Œil sociologique*, *op. cit.*, p. 57.
[4] *Ibid.*, p. 53-55.
[5] Jérôme Meizoz, *La Fabrique des singularités*, *op. cit.*, p. 81-82.

large que les lectures « immanentes », et où l'auteur est réintégré non comme simple supplément biographique, mais comme une donnée constitutive du sens des textes. Ce modèle trouve sans doute ses limites dans son extension : il paraît assez peu productif, en termes interprétatifs, pour les auteurs qui n'ont pas choisi de se singulariser en tant que figures publiques, et qui se sont retranchés derrière leur œuvre (cas qu'il faut d'ailleurs distinguer des auteurs qui ont choisi le retrait radical, comme Blanchot, et qui l'ont fait savoir). Il semble en revanche particulièrement pertinent pour les écrivains qui ont fait de leur existence – souvent réécrite, mise en scène, fantasmée – un paramètre essentiel de leur production littéraire, une donnée de leur esthétique. C'est le cas des auteurs étudiés par Meizoz, comme Cendrars, Céline, Rousseau ou encore Houellebecq. Comme on va le voir, Barrès s'inscrit dans un paradigme similaire, et la notion de posture s'applique très bien à son exemple, précisément parce qu'il a fait de la « fonction-auteur » un élément clé du rapport avec les lecteurs.

Pour qu'une posture « marche », il ne peut être cependant question du seul bon vouloir d'un individu. C'est pourquoi, dans les deux modèles de « fonction-auteur » que nous venons de présenter, celui de Diaz et celui Meizoz, l'accent est également mis sur le caractère interactif des processus qui permettent de créer cette image auctoriale :

> Ayant pour fonction de le rendre visible à ses lecteurs, l'image de lui-même qu'un écrivain construit a une nature transactionnelle. / Elle n'est que dans un aller-retour permanent entre émission et réception. Et il est d'autant plus difficile de distinguer ces deux moments qu'on se trouve confronté à l'aporie habituelle en la matière : qui a commencé, de l'écrivain qui propose ou du public qui oriente (voire suscite) ? Quel geste est premier : l'offre ou la demande ? Si l'écrivain a quelque idée du personnage littéraire qu'il voudrait être, c'est en fonction de certain lectorat d'élection qu'il prémédite[1].

Meizoz abonde dans ce sens, en insistant aussi sur l'importance de ce que Genette appelle l'épitexte dans la création de la posture – les entretiens, les correspondances, les témoignages,… étant les relais privilégiés de la « publicité » et de la relation au public :

> …une posture n'est pas seulement une construction auctoriale, ni une pure émanation du texte, ni une simple inférence d'un lecteur. Elle relève d'un processus *interactif* : elle est co-construite, à la fois dans le texte et hors de lui, par l'écrivain, les divers médiateurs qui la donnent à lire (journalistes, critiques, biographes, etc.) et les publics. Image collective, elle commence chez l'éditeur avant même la publication,

[1] Diaz, *op. cit.*, p. 105.

> cette première mise en forme du discours. On la suivra dans toute la périphérie du texte, du péritexte (présentation du livre, notice biographique, photo) à l'épitexte (entretiens avec l'auteur, lettres à d'autres écrivains, journal littéraire). La posture se forge ainsi dans l'interaction de l'auteur avec les médiateurs et les publics, anticipant ou réagissant à leurs jugements[1].

En abordant l'œuvre de Barrès et sa réception, nous verrons l'importance qu'il faut accorder à ces épitextes : ceux où Barrès intervient directement, comme les entretiens ou la correspondance ; mais ceux aussi, très nombreux, qui rendent compte de ses texte dans la presse et les « petites revues » – et qui peuvent être le récit d'une expérience littéraire toute personnelle ; ceux ensuite qui portent témoignage de rencontres privées avec l'auteur. Ce deuxième type d'épitextes, où Barrès est présent en tiers, constitue autant de miroirs déformants où son image d'auteur se trouve démultipliée, tantôt sublimée par l'admiration, tantôt au contraire raillée et caricaturée. En retour, Barrès tâche de réutiliser certains des reflets qu'on lui renvoie afin de les intégrer dans sa propre posture, du moins quand ils peuvent servir son projet littéraire – ou politique.

D'un point de vue discursif, les paratextes immédiats (ce que Genette appelle le péritexte), et en particulier les préfaces et postfaces, lieux par excellence de l'énonciation auctoriale, possèdent aussi une fonction centrale dans la création de cette image. Diaz insiste particulièrement sur cet aspect :

> C'est une des fonctions des préfaces, et non la moindre, que de permettre à l'auteur de construire sa figure, de fixer un peu théâtralement son attitude. […] Genette construit toute sa belle analyse en pensant à la « galaxie texte », dont il interroge les divers « seuils », sans se poser véritablement la question de ce qui se passe quand on considère les choses à partir de la « galaxie auteur ». La préface n'en est pas moins un des lieux privilégiés de la constitution du personnage auctorial. Non seulement parce qu'elle permet à l'auteur de chercher à imposer sa « théorie indigène » de son œuvre, en faisant de sa préface « l'un des instruments de la maîtrise auctoriale ». Mais aussi parce que dans cette coulisse de l'œuvre projetée à l'avant-scène l'écrivain nous donne à « consommer » l'image de lui qu'il s'est choisie, en relation avec le livre qu'il présente[2].

Barrès a pris un soin tout particulier à accompagner, voire encadrer son œuvre (notamment celle de jeunesse) d'un appareil préfaciel, où il s'agit non seulement de préciser les enjeux soulevés par les textes – et qui ne sont plus les mêmes entre l'égotiste

[1] Jérôme Meizoz, *La Fabrique des singularités*, *op. cit.*, p. 83.
[2] Diaz, *op. cit.*, p. 133.

de vingt-cinq ans, en rupture de ban avec la littérature conventionnelle, et l'écrivain nationaliste de la maturité, en voie d'académisation. Mais les paratextes permettent aussi de (re)définir les rôles qu'il compte assumer face à son lectorat et l'interlocution spécifique qu'il veut établir avec lui ; un lectorat avec lequel souvent il poursuit explicitement, dans ses préfaces, les dialogues « réels » entamés dans la correspondance ou dans la presse.

Il faudrait encore signaler que cette image d'auteur peut passer par le truchement d'un personnage fictif spécialement délégué à cette fonction dans l'œuvre. Nous verrons par exemple que le personnage de Philippe joue ce rôle dans *Le Culte du Moi*, qu'il est un relais transparent entre l'auteur (qui ici se « « fictionnalise, pour reprendre un terme de Diaz[1]) et ses lecteurs. Enfin, les choix génériques, les discours métacritiques sur l'œuvre, voire les articles de critique littéraire sur d'autres écrivains sont autant de moyens de mettre en avant une certaine image auctoriale. Une « attitude » ou des facteurs comportementaux peuvent, dans son cas, toujours se laisser déduire de son esthétique, et réciproquement (ce qui n'est pas le propre de Barrès d'ailleurs[2]). C'est pourquoi nous nous attacherons particulièrement à la « poétique » (explicite et implicite) de Barrès, en ce qu'elle est liée à la création d'une certaine figure auctoriale, vecteur de valeurs déterminées. Le refus par Barrès du roman réaliste de type naturaliste, au début de sa carrière, se veut par exemple lourd de significations quant à l'éthique auctoriale qu'il cherche à promouvoir face à son public.

Il s'agit donc d'approcher l'image d'auteur comme un dispositif global, élaboré d'un côté par l'écrivain en vue d'orienter sa réception dans une direction définie et en mobilisant toutes les ressources que lui offre son statut ; appréhendé et souvent remodelé, de l'autre, par le public et par les intermédiaires qui font circuler cette image. Ces deux

---

[1] *Ibid.*, p. 139.

[2] José-Luis Diaz généralise en effet ce principe à de nombreux auteurs, et notamment aux écrivains romantiques qu'il étudie dans son ouvrage : « Pour chacun de ces scénarios auctoriaux, s'offre une poignée de textes de référence. Le plus souvent, l'énoncé des exigences du modèle auctorial y est mêlé à l'exposé des préceptes de poétique. Car il est rare qu'on définisse de manière autonome le nouveau rôle attendu de l'écrivain, à la fois code de bonne conduite et attitude existentielle conforme. Le plus souvent, l'éthique littéraire et le mode de vie qu'on attend de lui sont à lire entre les lignes de l'esthétique qu'on lui recommande. Mais, inversement, il est des "portraits" de l'écrivain qui sont autant d' "Arts poétiques" déguisés. Affaire d'époque : tantôt c'est l'Art poétique qui s'impose et fixe l'art de vivre (chez les classiques, chez les Parnassiens, chez un Mallarmé). Tantôt, à l'inverse, quand la rhétorique est morte, c'est dans le portrait idéal de l'écrivain qu'on peut décrypter les préceptes qu'on se refuse à donner en tant que tels (chez les romantiques). » (*Ibid.*, p. 59)

versants qui participent à la création de l'image d'auteur doivent donc être considérés dans leur rapport dialectique, comme le souligne Meizoz : « La posture d'auteur, plus ou moins sciemment mise en scène, ne présume pas de sa réception effective par les publics. Il y a très souvent mouvement dialectique complexe entre la posture proposée et sa réception effective[1]. »

Face à ces deux schèmes explicatifs que proposent respectivement Diaz et Meizoz, et qui nous semblent également pertinents pour comprendre Barrès et sa réception, nous opérerons le partage suivant. Nous parlerons de « scénario auctorial » quand il s'agira des modèles généraux, voire topiques, dont s'inspire Barrès pour entrer en littérature et devenir écrivain. Ce qui n'empêche pas ces modèles de passer par le truchement très concret d'auteurs admirés. Le jeune écrivain a longtemps hésité entre plusieurs courants et écoles esthétiques, qui étaient autant de réservoirs de scénarios auctoriaux ; cette hésitation sera à vrai dire plus productive pour sa carrière que paralysante, en conférant au scénario auctorial finalement choisi une hybridation permettant des réorientations bienvenues de son image, notamment en fonction de son évolution propre et de celle de son lectorat. Il s'agira ainsi d'analyser ces premières œuvres où se manifestent des choix esthétiques parfois contradictoires, et donc une image d'auteur elle-même fluctuante, mais qui, à partir d'éléments initialement hétérogènes, va trouver malgré tout assez rapidement sa cohérence. La notion de Diaz sera de fait surtout utile pour évoquer les débuts de la carrière de Barrès, sur lesquels nous allons insister avant tout dans cette étude : « …c'est aux premiers moments de sa carrière qu[e l'écrivain] est dans l'obligation de se situer, c'est dans ses écrits de jeunesse qu'on trouve ordinairement trace de sa "production de soi" en tant qu'écrivain. […] Comme la recherche d'une scénographie auctoriale se lie très étroitement à la recherche de soi, ce ne sont pas là soucis qu'on clame sur la place[2]. » Dans le cas de Barrès, il faut préciser qu'il n'y a pas vraiment d'occultation de cette partie de sa vie, puisque le *Culte du Moi*, publié entre ses vingt-six et ses vingt-neuf ans, connaît un succès quasi immédiat, qui valide d'entrée les choix « scénographiques » du jeune Barrès ; ce texte restera de fait l'œuvre la plus lue et la plus commentée par ses lecteurs, pendant plusieurs décennies, et elle sera republiée plusieurs fois par ses soins. Plus qu'une

[1] Meizoz, *La Fabrique des singularités*, *op. cit.*, p. 92.
[2] Diaz, *op. cit.*, p. 127.

œuvre de jeunesse, cette trilogie constitue donc pour Barrès un texte fondateur, où son scénario auctorial a en quelque sorte cristallisé pour le restant de sa carrière, malgré les tournants idéologiques majeurs. Il s'agira d'ailleurs souvent pour lui de reconstruire son parcours, et notamment l'adhésion au nationalisme, à partir de ces « anti-romans » de jeunesse.

Nous parlerons plus volontiers de « posture » quand il sera question de l'apport personnel de Barrès à ces scénarios initiaux, de la manière toute personnelle qu'il a de se les approprier. Cette notion semble en effet plus adaptée, dans la définition qu'en donne Meizoz, à ce qu'il y a de singulier, de contingent, d'évolutif dans une image d'auteur. Elle permet d'être attentif à la façon dont cette image se complexifie dans les textes, dans les interventions publiques de l'écrivain, dans son rapport à la réception. Ce qui n'empêche pas d'en relever les tendances durables, celles qui pourront pas la suite faire exemple chez certains des admirateurs de l'écrivain.

A vrai dire, la « posture » est une forme de « création continuée[1] », qui évolue avec l'œuvre, et qui s'élabore aussi dans la durée, mais qui reste sensible aux soubresauts du contexte de réception. C'est ce caractère durable qui distingue la posture de l'*ethos* rhétorique, dont la portée se limite à un texte défini ; se fondant sur une analyse de Dominique Maingueneau, Meizoz établit clairement la distinction : la posture

> …référerait à l'image de l'*écrivain* formée au cours d'*une série d'œuvres* signées de son nom. Je trouve cette formulation très pertinente, car elle rappelle que l'ethos s'origine sur le versant discursif, alors que la posture naît d'une sociologie des conduites. En effet, la « posture » dit la manière dont un auteur se positionne singulièrement, vis à vis du champ littéraire, dans l'élaboration de son œuvre. Une telle présentation de soi s'élabore dans la durée et de manière en quelque sorte cumulative[2].

Pour ce qui concerne Barrès, l'essentiel de sa posture va se constituer dans les œuvres « cumulées » de la fin des années 1880 et de la décennie qui suit. C'est pourquoi la première partie de cette étude va surtout se concentrer sur cette période cruciale dans l'affirmation de son autorité d'écrivain, et moins sur le Barrès postérieur à 1900 et des années de la « maturité ». Ce qui n'empêchera pas d'évoquer plus longuement cette

[1] *Ibid.*, p. 145.
[2] Meizoz, *La Fabrique des singularités*, *op. cit.*, p. 87.

seconde phase de sa carrière au moment d'aborder, dans la deuxième partie, sa réception dans les années 1910 et 1920.

L'aspect le plus intéressant de la posture barrésienne, c'est qu'elle est devenue en effet, à son tour, un scénario auctorial pour d'autres écrivains ou critiques. Il est d'ailleurs révélateur qu'on ait pu donner un nom général – le « barrésisme » – à ce phénomène de diffusion contagieuse d'une image auctoriale. En cela, même si la figure de Barrès nous paraît plus lointaine que jamais, cet écrivain a pu incarner, aux yeux de plusieurs générations, une véritable rupture fondatrice avec les modèles jusqu'alors dominants. Blum ira jusqu'à le comparer, dans sa survenue inattendue, à l'exemple de Rousseau. Son originalité a paru en tout cas suffisamment marquée pour qu'il devienne lui-même une source d'imitation. La deuxième partie de notre étude s'intéressera donc aux lecteurs qui ont été marqués durablement par cette posture barrésienne, et qui en ont fait un scénario auctorial à partir duquel développer leur propre identité d'écrivain. Le choix de s'identifier non à un scénario auctorial impersonnel (le « poète maudit », ou l'écrivain « bohème », par exemple), mais à une personnalité devenue en quelque sorte l'archétype d'elle-même, a des implications multiples, qui dépassent le simple démarquage intertextuel, comme le remarque Diaz :

> Choisir l'un de ces modèles, c'est s'affilier à un groupe, et signifier cette appartenance. Un jour peut-être par des œuvres ; mais d'abord par le choix d'une « position ». Et aussi par un style de vie. Car c'est aussi l'obligation de se conformer à une attitude et à une éthique que le grand homme exemplaire impose. Dans son nom se condense tout un projet (« Être Chateaubriand ou rien », etc.). Le débutant « construit » l'écrivain qui le porte comme un modèle à atteindre. Qu'on en fasse un Père symbolique, un *challenger* ou un *alter ego* fraternel, le grand homme idéal agit comme une structure d'identification. En subissant l'irradiation de sa figure, le débutant choisit à la fois une écriture, un mode d'apparaître et un mode d'action[1].

On retrouve le même type d'exemplarité chez Barrès, qui représente, pour le jeune écrivain qui s'en réclame, à la fois « une écriture, un mode d'apparaître et un mode d'action ». L'aspect comportemental et « éthique » de son influence est d'autant plus forte que son œuvre se veut explicitement didactique, voire prescriptive, dès les premiers textes égotistes : elle devrait constituer, pour son lecteur, un « enseignement ». Par là, la posture

[1] Diaz, *op. cit.*, p. 109.

barrésienne cherche précisément à induire des comportements ou des attitudes chez ses lecteurs – et des comportements fondés sur l'imitation de ce prescripteur qu'est l'écrivain. À travers la mise en scène de sa propre performativité, l'œuvre cherche aussi à se dépasser en tant qu'œuvre vers sa réalisation tout extérieure, et tend ainsi à s'annuler. On n'est jamais très loin, avec Barrès, de l'attitude du mentor de Gide – très marqué d'ailleurs par la posture barrésienne, comme on va le voir –, qui exhorte Nathanaël, dans *Les Nourritures terrestres*, à jeter le livre lu.

La dimension collective, on l'a signalé plus haut, est aussi essentielle dans l'adhésion des lecteurs à cette posture barrésienne. Il y a là un aspect qui peut paraître, de prime abord, paradoxal : Barrès suscite chez son lecteur – si l'on en juge du moins par certaines réactions d'admirateurs – une forte identification personnelle, une impression de communion intime avec lui ; et dans le même temps, ce lecteur a le sentiment d'appartenir à une communauté plus vaste, partageant la même « sensibilité » que lui. Cette communauté est parfois présupposée ; parfois elle s'incarne dans un groupe réel, souvent réuni autour de petites revues, et soudé par une admiration commune qui implique aussi des attitudes implicites, des codes qui définissent ce que Vrydaghs et Saint-Amand appellent, à la suite de Max Weber, une « conduite de vie ». Le sociologue allemand désignait ainsi les phénomènes de cooptation au sein de certains groupes religieux sectaires, et qui se fondaient non sur le respect de dogmes préétablis, mais sur un examen du comportement général et des dispositions éthiques des nouveaux impétrants :

> C'est […] un ensemble de dispositions sélectionnées et valorisées par un groupe, qu'il faut avoir pour y prendre part. Weber remarque en outre que l'examen visant à estimer la conformité d'un individu à la conduite de vie se poursuit au-delà de l'affiliation de l'individu au groupe. Une conduite de vie assure donc autant une fonction d'intégration qu'une fonction de régulation de l'activité collective[1].

Vrydaghs et Saint-Amand précisent encore, transposant ce schéma aux groupes littéraires, et en particulier au surréalisme :

> L'étalon de référence est un ensemble de manières de faire, de sentir, de parler, de se tenir, qui, évaluées positivement dans et par le groupe, constituent dès lors ce que

[1] Denis Saint-Amand et David Vrydaghs, « La biographie dans l'étude des groupes littéraires », *COnTEXTES*, 3 | 2008, mis en ligne le 25 juin 2008, consulté sur : http://contextes.revues.org/2302 ; DOI : 10.4000/contextes.2302.

> Weber nomme « des incitations pratiques à l'action ». […] Dans le cas des groupes littéraires, cela signifie que les chances d'un écrivain de devenir un « membre idéal » tiendront moins à son obéissance aux principes esthétiques édictés par le groupe (conservés dans un manifeste, dans un programme ou dans une préface) qu'à l'adoption d'une gamme de comportements[1].

Or, on trouve un phénomène assez semblable, mais qui se manifeste à des degrés divers, dans le cas du « barrésisme ». On verra par exemple que les attitudes des jeunes « barrésiens » de *La Revue blanche* sont déterminées par l'admiration implicite qu'ils vouent au maître, à un certain « style de vie » valorisé dans l'œuvre, mais qui ne préjuge en général pas de leurs goûts esthétiques respectifs ou de leurs opinions politiques, qui peuvent converger ou non, sans que cela nuise, dans les premières années du moins, à l'unité du groupe. Il faudra les divisions engendrées par l'Affaire pour que l'unanimité autour de Barrès soit vraiment mise à mal. On trouve une unité semblable à *La Cocarde*, le journal dirigé durant quelques mois par Barrès, et où une communauté, qui diverge idéologiquement, se trouve réunie autour de l'écrivain par une « conduite de vie » commune, marquée par le rejet des valeurs bourgeoises et par un même culte de l' « énergie » individuelle et collective. Cette plateforme journalistique, souvent analysée sous l'angle purement idéologique, constitue aussi, comme on va le voir, une étrange communauté de lecteurs barrésiens.

L'une des particularités de la posture de Barrès, on l'aura remarqué avec ce dernier exemple, tient aussi à l'engagement politique de l'écrivain. Cet aspect occupera une part importante de notre analyse du « barrésisme ». Il ne s'agira pas, bien sûr, de refaire l'histoire du nationalisme de l'auteur des *Déracinés*, déjà longuement étudié par les historiens[2]. Ce qui va nous intéresser plutôt, c'est la façon dont Barrès a articulé son statut d'écrivain avec son engagement politique – et plus précisément, comment il a fait jouer, avec des succès variés, son aura d'homme politique dans l'affirmation de son autorité

[1] *Ibid.*

[2] Nous ne voulons pas relancer non plus le débat récurrent, et de nature souvent polémique, autour du rôle de Barrès dans la naissance d'un fascisme à la française, et sur l'existence même de ce fascisme-là ; nous renvoyons pour cela à deux textes qui résument en quelque sorte les positions sur la question : à la préface de Zeev Sternhell à son ouvrage *Ni droite, ni gauche : l'idéologie fasciste en France* (Paris, Fayard, 2000), et à l'article de Michel Winock : « Retour sur le fascisme français. La Rocque et les Croix-de-Feu », *Vingtième Siècle*, n°90, avril-juin 2006, p. 3-27.

d'écrivain au sein du champ littéraire, auprès notamment de son public de prédilection, les jeunes gens des petites revues symbolistes.

Nous verrons que cet aspect a suscité des réactions multiples, et souvent divergentes, au sein de son lectorat, et parmi les jeunes auteurs qui se réclamaient de son exemple. Il s'est agi, pour certains, de rejeter cet engagement comme une transgression ; pour d'autres, de se montrer tout simplement indifférents à son égard ; pour d'autres enfin (à vrai dire une minorité) de le suivre dans l'aventure politique – sans forcément, d'ailleurs, adhérer à sa ligne idéologique. L'engagement politique, d'abord tenu à distance de l'activité proprement littéraire, va aussi se manifester progressivement sur le plan de l'œuvre elle-même, qui s'est trouvée scindée à partir de 1897 – c'est-à-dire à la publication des *Déracinés* – en deux pans distincts, dont Barrès a tenté d'assurer la suture, avec plus ou moins de bonheur (et de bonne foi). Désormais, il y aura les amateurs du *Culte du Moi* et de *L'Ennemi des lois*, et ceux qui, traditionalistes ou jeunes intellectuels proches du nationalisme maurrassien, ne priseront que les œuvres postérieures aux *Déracinés* (ce dernier roman compris).

Dans tous les cas, cette dimension politique du « barrésisme », par-delà la nature de l'idéologie défendue, n'aura pas été sans influence sur la reconfiguration des possibles « posturaux » dans le champ littéraire des années 1890 ; elle aurait notamment fait prendre conscience aux écrivains de leur « responsabilité ». Nous faisons même l'hypothèse que Barrès a participé, durant cette période décisive, à l'émergence de l'intellectuel – non sans causer de profonds déchirements chez ses admirateurs au moment de l'affaire Dreyfus.

Compte tenu de ces différents éléments et des réactions qu'ils suscitent chez les lecteurs de l'écrivain lorrain, cette posture barrésienne s'avère plutôt complexe. Pour analyser sa réception comme scénario auctorial productif, la seule méthode qui semble convenir est celle d'une attention à la singularité de chaque cas ; à partir de là, il serait possible de déterminer les constantes les plus notables. C'est le parti que nous avons adopté. Il s'explique aussi par le corpus de lecteurs bien particuliers que nous avons choisi pour illustrer cette postérité de Barrès. Nous avons volontairement évité les figures peut-être les plus attendues dans un tel panorama, en particulier toute la lignée d'écrivains qui pouvaient se réclamer de son ascendance idéologique. Charles Maurras, Henri Massis, Drieu la Rochelle, et même le cas plus problématique de Montherlant ne figureront pas au

premier plan ici ; il faut dire que refaire l'histoire de cette postérité, même d'un point de vue littéraire, aurait signifié parcourir l'histoire (déjà bien connue) des droites nationalistes françaises, et de leurs innombrables dissensions. Notre but ne se situait pas là. Nous avons privilégié au contraire les cas où cette réception était la plus sujette aux perturbations, aux grands écarts idéologiques, aux appropriations paradoxales. Nous nous sommes intéressés aux écrivains et aux critiques – voire aux écrivains-critiques – qui auraient dû, en toute logique, se déprendre de Barrès lorsque celui-ci a amorcé son virage politique peu avant l'affaire Dreyfus, et qui ne l'ont pas fait, ou pas complètement ; ou à ceux qui, dans les décennies suivantes, auraient dû être rebutés par ses positions idéologiques, mais qui sont restés attachés malgré tout à son exemple. Notre intérêt s'est donc porté sur des lecteurs en fait assez peu représentatifs du « barrésisme » tel qu'on l'entend généralement, mais qui ont adopté des stratégies – en soi intéressantes – pour maintenir envers l'écrivain une fidélité sans objet apparent ; une fidélité qui demeurait toutefois productive pour leur propre image d'auteur, malgré le caractère inconfortable, voire contrarié, de cette admiration.

Nous avons fait aussi l'hypothèse que ces figures entichées de « barrésisme », par-delà tout ce qui les séparait, présentaient un point de convergence plus général. Nous pensons le percevoir dans une communauté de position avec ceux qu'Antoine Compagnon a qualifiés d'« antimodernes[1] ». Les auteurs que nous avons choisi d'étudier présentent, à des degrés divers et sur des plans dissemblables, des tendances conflictuelles avec le « modernité », alors que dans le même temps, ils s'en proclament les représentants qualifiés. Bien sûr, notre conception de la « modernité » sera ici résolument nominaliste : elle se manifeste avant tout comme une prise de position des écrivains, à la fois sur le plan discursif et sur celui des appartenances de groupe. D'un point de vue très général, elle se définirait, chez les acteurs qui s'en revendiquent, par la remise en cause des modèles traditionnels et par l'adhésion aux tendances artistiques et littéraires les plus avancées de l'époque – et donc par une appartenance au secteur le plus autonome du champ littéraire. Les modèles contestés varient bien entendu à chaque génération, et la modernité d'hier devient bien vite l'arrière-garde à dépasser d'aujourd'hui ; d'où le caractère relatif de cette

[1] Antoine Compagnon, *Les Antimodernes, de Joseph de Maistre à Roland Barthes*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque des Idées », 2005.

« modernité »[1]. Or, si les modèles des prédécesseurs sont rejetés à chaque nouvelle génération (et parfois dans des mises en scène volontairement spectaculaires), la « tradition » – qu'elle soit artistique, politique ou religieuse – se voit malgré tout réhabilitée par la bande chez ces auteurs et critiques imprégnés de « barrésisme ». Pour paraphraser Antoine Compagnon citant Barthes[2], nous pouvons dire que les auteurs abordés ici tendent tous à se présenter comme « l'arrière-garde de l'avant-garde ». C'est du moins ce que l'on peut constater au niveau de la posture auctoriale, sans préjuger de la modernité effective des œuvres.

Dans ce cadre, la figure de Barrès permettrait en quelque sorte de médiatiser ce rapport ambigu avec la modernité. Il faut dire que l'auteur du *Culte du Moi* fournit déjà le paradigme d'un tel rapport, surtout dans la phase initiale de sa carrière, comme on le verra dans la première partie de cette étude. En effet, il se présente comme un promoteur des tendances littéraires les plus novatrices des années 1880-1890, tout en devenant simultanément, sur le plan politique, un soutien des forces conservatrices les plus hostiles à ce renouvellement. Les épigones de Barrès, en reprenant un scénario auctorial où cette ambiguïté est manifeste, relancent en quelque sorte, dans des contextes parfois très différents (c'est le cas par exemple pour les surréalistes), cette posture « antimoderne » que l'écrivain lorrain a inaugurée à sa façon.

Ces « antimodernes » barrésiens ne présentent toutefois pas forcément les caractéristiques que Compagnon détaille dans son ouvrage sous les rubriques « Pessimisme », « Anti–Lumières », « Contre-révolution », « Vitupération » ou encore « Péché originel ». Leur « antimodernité » se situe ailleurs, et elle se manifeste au sein même des mouvements modernistes ou d'avant-garde, comme le post-symbolisme de *La Revue blanche*, le modernisme de *La NRF*, l'avant-garde dada et surréaliste. Ces « barrésiens » ne se placent donc pas en marge ou à distance de la « modernité », mais à l'intérieur même des mouvements qui prétendent la définir ou la représenter. En fait, leur « antimodernité » résiderait dans l'incapacité de faire le deuil d'un certain passé, en particulier d'une certaine image « traditionnelle » (en fait d'origine romantique) de l'écrivain et de son rôle, image en perte progressive de vitesse face à la démocratisation de

[1] Sur l'ambiguïté de l'idée de modernité, d'avant-garde et d'arrière-garde, voir l'introduction de William Marx au recueil d'études qu'il a dirigé sur *Les Arrière-gardes au XX^e siècle. L'autre face de la modernité esthétique*, Paris, Presses universitaires de France, 2004, p. 5-19.
[2] Compagnon, *Les Antimodernes*, *op. cit.*, p. 13.

la profession et face à l'émergence de nouveaux modèles auctoriaux. Elle prendrait ainsi les traits suivants, qui valent comme autant de signes révélateurs : nostalgie du « grand écrivain » et de son « aura » magistrale ; idéal d'une expérience esthétique conçue comme communion des « sensibilités » ; culte du « style », compris d'abord comme un rapport intime à l'« essence » de la langue française ; conception aristocratique de l'artiste, manifestée souvent à travers une réactualisation de la figure du dandy ; enfin, dans certains cas, nostalgie d'une communauté nationale unie par une même tradition artistique, et qui ferait de l'écrivain son porte-parole privilégié. Ces éléments se manifestent à des degrés divers dans les postures et les *ethos* discursifs des auteurs considérés ici. Mais ils trouvent tous en Barrès leur point de convergence (voire de fixation).

Dans la première partie de ce travail, parallèlement à notre analyse de la constitution de l'autorité barrésienne, nous aborderons le cas des premiers lecteurs de Barrès, issus pour la plupart des milieux symbolistes, et qui reprennent l'héritage du mouvement dans les années 1890 tout en essayant de s'en distancier ou de le renouveler. Quelques noms reviendront souvent, comme ceux de Camille Mauclair, de Lucien Muhlfeld, de Léon Blum (alors jeune critique littéraire) ou encore d'Ernest La Jeunesse, qui ont tous collaboré à *La Revue blanche*. L'analyse de l'imprégnation barrrésienne de cette revue nous a paru exemplaire pour ces années-là, et pour cette « première » réception de Barrès, notamment par le fait qu'il s'agit d'une réception collective. En outre, c'est dans ce périodique que se révèlent le plus visiblement les déchirements, causés par l'Affaire, entre Barrès et son public de prédilection. Le choc du basculement politique de Barrès provoquera des dilemmes difficiles à résoudre chez certains admirateurs de la première heure, comme Léon Blum par exemple : comment concilier une admiration authentique et durable avec une attitude politique qu'on désapprouve radicalement ?

Nous nous intéresserons ensuite au cas de *La NRF*. Là aussi, nous avons une communauté unie par une éthique revuiste cohérente, et qui définit une attitude globale vis-à-vis de Barrès, généralement de distance hostile et de méfiance. Cette attitude a été en partie définie par la fameuse « querelle du peuplier » qui, entre 1898 et 1903, a opposé Gide à Barrès et à Maurras sur la question de la métaphore barrésienne du « déracinement » et sur sa pertinence. Querelle fondatrice qui a, selon Denis Pernot,

contribué à maintenir la cohésion du groupe gidien[1]. Or, le cas des rapports entre Gide et Barrès est des plus ambigus, et il nous a paru intéressant d'y revenir, en insistant cette fois moins sur le débat idéologique en tant que tel, déjà bien étudié, que sur la façon dont Gide définit sa posture auctoriale en réaction à celle de Barrès – mais une réaction qui est aussi un décalque inversé de cette dernière, et qui n'a pu se construire et s'affirmer qu'en maintenant sur le long terme les rapports avec cet ennemi privilégié. Gide fournira donc un exemple d'influence plutôt paradoxal : une « influence par protestation », pour reprendre une expression de Gide mise en avant par la critique Hilary Hutchinson[2].

Il y a en outre deux exceptions de poids à cette hostilité mâtinée de fascination de *La NRF* envers Barrès. Les deux principaux critiques littéraires de la revue – Jacques Rivière et Albert Thibaudet – ont éprouvé, à des étapes différentes de leur parcours intellectuel, une vraie admiration pour l'écrivain lorrain. Leur conception de la littérature comme leur regard critique ont été en partie conditionnés par la pratique de l'œuvre barrésienne. Chez Jacques Rivière, il s'agit d'abord d'une admiration de jeunesse, admiration il est vrai exaltée, mais rapidement dépassée au profit de ces autres « dieux » qu'ont été pour lui Gide et Claudel ; Barrès est resté toutefois un exemple d'une certaine phase de transition de la littérature, qu'il fallait penser de manière critique pour envisager les possibilités de renouvellement du roman, et plus généralement de la fonction auctoriale. Thibaudet a été plus profondément et plus durablement marqué par Barrès, avec lequel il entretient un fort « affect critique » dans ses articles et ses études ; mais il s'agit aussi pour lui de noter, lucidement, la caducité progressive de cette œuvre et de cette posture auctoriale, en particulier au lendemain de la guerre, alors que surgissent les avant-gardes et que la littérature se pense désormais au niveau européen, et non plus seulement dans un contexte de mobilisation intellectuelle devenu stérile.

Ce constat de Thibaudet n'empêche pas le fait, plutôt étonnant, que Barrès a été encore prisé par les surréalistes, et ce sera le troisième et dernier contexte de réception que nous analyserons ici. Admiration paradoxale, et qui s'exprime d'abord à travers le procès dada de Barrès, en mai 1921. Cet événement est le plus souvent lu comme un acte

[1] Denis Pernot, « Les limites de la communauté *NRF*, 1900-1925. Autour de Maurice Barrès et de la querelle du peuplier », *« La Nouvelle Revue française ». Les colloques du centenaire (Paris, Bourges, Caen)*, Paris, Gallimard, 2013, p. 181-193.
[2] Voir Hilary Hutchinson, « Gide and Barrès : Fifty years of protest », *The Modern Language Review*, 89, n°4, octobre 1994, p. 856-864.

d'hostilité radicale envers l'écrivain traditionaliste ; or, il nous a semblé intéressant de souligner au contraire les ambiguïtés de cette manifestation, qui est certes une façon de tourner la page d'une admiration de jeunesse, mais qui reconduit aussi les traits les plus saillants du « barrésisme ». L'exemple de Louis Aragon est particulièrement révélateur de ce rapport ambigu de certains surréalistes envers Barrès. C'est l'écrivain anarchiste et égotiste qui, dans un premier temps, marque fortement les œuvres surréalistes d'Aragon (d'*Anicet ou la panorama, roman* au *Libertinage*), et la posture auctoriale qu'il tente de s'y créer. Puis, dans la deuxième phase de sa carrière, après la rupture avec le groupe de Breton en 1932, c'est le Barrès « politique » et même nationaliste qui fait un retour inattendu ; l'écrivain est alors totalement engagé aux côtés du parti communiste, dont il suit parfois rigidement les impératifs esthétiques, mais tout en essayant de les faire siens par le truchement du précédent barrésien. Enfin, nous terminerons notre parcours par l'exemple, moins connu, de Joseph Delteil, dont il faut rappeler qu'il a été aussi un membre du mouvement surréaliste, avant d'en être exclu avec fracas par Breton. Le romancier de *Sur le fleuve Amour* et de *Choléra* est marqué par une identité auctoriale déchirée entre son avant-gardisme esthétique et sa « ruralité » revendiquée ; dans ce contexte, Barrès sert en quelque sorte de miroir à une posture qui semble littéralement impossible dans le champ littéraire français d'alors : celui d'un « surréaliste en sabots ».

Notre parcours ne prétend pas, on le voit, à l'exhaustivité, et l'histoire de la réception de Barrès ne s'arrête pas, bien entendu, à Delteil. Il nous a semblé cependant plus pertinent de nous attarder ici à des moments particulièrement révélateurs de cette réception. En fait, il s'agit moins de donner, à travers ceux-ci, un aperçu complet de l'influence effective de Barrès, que de mettre en évidence, par des cas-limites, l'étonnante « productivité » d'un modèle auctorial aujourd'hui tout à fait obsolète, et devenu, de fait, peu compréhensible. Si les analyses qui suivent apportent donc un peu d'intelligibilité à un phénomène de l'histoire littéraire apparemment énigmatique, cette étude aura atteint son but.

PREMIÈRE PARTIE

I. LA CONSTITUTION D'UNE POSTURE ET D'UNE AUTORITÉ (1888-1898)

1. Quelle « modernité » choisir ? Barrès entre symbolistes et « psychologues ».

1.1. Du moyen de parvenir

Pour qui veut comprendre comment se constitue l' « image d'auteur » de Barrès dès le début de sa carrière, il faut s'intéresser aux « scénarios auctoriaux » qui s'offraient à lui au moment de son entrée en littérature. Ce qui nécessite de déterminer sa position dans le champ littéraire des années 1880, en débrouillant l'écheveau assez complexe de ses choix d'écrivain et de ses adhésions, et donc en posant les questions inévitables qui doivent les clarifier : à quel(s) groupe(s) ou école(s) décide-t-il de se rattacher ? Quels sont, plus généralement, les réseaux de sociabilité dans lesquels il s'insère, et qui lui assurent à la fois des relais critiques décisifs et un public fervent ? Peut-on, enfin, parler d'une esthétique, voire d'une poétique qui lui soient propres ?

Cette tâche, si elle paraît toute naturelle pour un historien de la littérature, ne va pas sans difficulté dans le cas de Barrès. En dehors des questions d'influence directe ou de « sources », peu d'études s'attachent en effet aux appartenances d'école du jeune écrivain. On se contente, le plus souvent, d'en faire un cas isolé : le futur théoricien de la Terre et des Morts égaré encore dans le brouillard idéologique des années 1880. Il y a, il est vrai, des difficultés inhérentes à cette période de l'histoire littéraire, qui rendent tout classement rigide hasardeux. La profusion des courants esthétiques et intellectuels n'a sans doute jamais été aussi marquée qu'en cette fin de siècle ; les étiquettes y sont labiles, et aussi nombreuses que les manifestes concurrents qui prétendent les définir. Il suffit d'évoquer, par exemple, les manifestes concurrents de René Ghil et de Jean Moréas qui, en 1886, tentent de définir chacun une nouvelle esthétique « symboliste ». En outre, par-delà ce qui nous apparaît, avec le recul, comme des cloisonnements étanches (entre mouvements esthétiques ou entre tendances politiques), phénomène encore renforcé par les divisions

qu'a provoquées par la suite l'affaire Dreyfus, la vie littéraire de cette période se présente comme un tissu très homogène, où s'intriquent étroitement les relations entre écrivains, artistes et hommes politiques de tous bords, autant de figures qui se connaissent et qui donnent sa cohérence sociale au Tout-Paris artistique. Dans le détail, elle est un entrelacs extrêmement complexe de rapports professionnels, sociaux, générationnels, amicaux, qui transcendent les simples étiquettes et rendent précaires les partages admis, au point qu'il est fréquent de voir des noms, que les nomenclatures à posteriori de l'histoire littéraire opposent en tous points, se retrouver côte-à-côte dans les mêmes revues, voire dans les mêmes manifestes, puis prendre des positions radicalement antagonistes, à quelques mois d'intervalle. Les classements ne sont certes pas vains, mais ils demandent souvent à être affinés et complexifiés dans la courte durée.

Un autre phénomène ajoute encore à la difficulté de classer le jeune Barrès dans un courant défini : c'est son apparente désinvolture concernant ces questions. On peut y voir le signe d'un désintérêt de sa part pour les querelles d'écoles. On peut aussi considérer cette légèreté, avec plus de vraisemblance, comme l'expression d'un sens stratégique aigu, souvent extériorisé d'ailleurs par le jeune auteur, dans son œuvre comme dans sa correspondance privée, et qui a pu le faire taxer d'opportunisme. Dans la lutte pour la reconnaissance, au sein d'un champ littéraire souffrant à la fois d'une surproduction des biens littéraires et d'une explosion des vocations, l'appartenance à une école est alors primordiale, comme le souligne Joseph Jurt à propos des symbolistes[1]. Elle peut ouvrir la voie à la réussite ; mais elle peut aussi présenter un risque, puisque rien ne garantit le succès ou la pérennité d'une école, en particulier dans le secteur le plus autonome du champ, où l'obsolescence programmée est la loi[2]. Dans cette perspective, le refus d'adhérer totalement à un mouvement ou la possibilité toujours maintenue de le « déserter » sont des façons de survivre littérairement à sa dévalorisation inévitable.

---

[1] « Au sein de cette lutte entre dominants et prétendants, les groupes littéraires jouent un rôle capital ; le groupe est un instrument essentiel dans le combat pour la conquête du pouvoir symbolique et la consécration dans le champ littéraire ». (Joseph Jurt, « Les mécanismes de constitution de groupes littéraires : l'exemple du Symbolisme », *Neophilologus*, vol. 70, n°1, janvier 1986, p. 21). Pour une vue d'ensemble de la configuration du champ littéraire à la fin du XIXe siècle, voir Christophe Charle, *La Crise littéraire à l'époque du naturalisme : roman, théâtre et politique. Essai d'histoire sociale des groupes et des genres littéraires*, Paris, Presses de l'Ecole normale supérieure, 1979.

[2] Voir, pour une description détaillée de ce phénomène Pierre Bourdieu, *Les Règles de l'art. Genèse et structure du champ littéraire*, Paris, Seuil, coll. « Points », 1998 [première édition 1992], p. 259-264 (chapitre « Faire date »).

Le jeune Barrès a sans doute opté pour une telle position stratégique, à la fois de retrait et d'adhésion, lors de son entrée en littérature. Ce que ne contredisent pas les attitudes volontaristes qu'il manifeste souvent dans sa correspondance des années 1880. Il y fait preuve d'ailleurs d'une bonne connaissance des lois implicites du champ, comme lorsqu'il présente à son ami Léon Sorg, en 1882, les différents modèles auctoriaux qu'il pense devoir choisir pour se faire un nom :

> Peut-être avais-je raison. Les hommes de métier – je le deviens – peuvent avoir les succès plus prompts ; ils ont, en tout cas, plus de chance d'arriver. Mais c'est aux violents en littérature, qu'est l'avenir. Ceux-là ont des disciples, des contradicteurs, un public vivant, enfin ! – A ce jeu, il est vrai, on se coule, si l'on n'a rien d'autre que des aptitudes. / Puis, pour les sujets, je voudrais m'écarter de la voie battue. / Il n'y a plus que deux genres littéraires en France, mettons trois:/1°L'école de Zola. – Généralement, c'est la réalité dans toute sa tristesse. / 2°L'école de Droz, de plus en plus rare. – C'est le joli, le gracieux dans la réalité. / (Daudet rallie les deux écoles par l'influence de Dickens.) / 3°L'école de Poe. – Richepin (*Morts bizarres*) et Catulle Mendès, les excentricités, les *monstruosités* de la psychologie et de la vie. / (A ceux-là, je rattache, par le *faire*, Barbey d'Aurevilly). / C'est cette dernière école qui me tente le plus, surtout par ses affectations de préciosité morbide et sa profonde immoralité[1].

En quelques lignes, l'apprenti écrivain met en évidence les principaux paramètres qui conditionnent son éventuelle réussite littéraire : le choix d'un public ; la présence de disciples-imitateurs qui confirment, par sa diffusion, la légitimité d'un nouveau modèle auctorial ; l'action paradoxalement bénéfique des « contradicteurs », qui soulignent – souvent par la caricature – la singularité de l'auteur, en le réduisant à quelques traits aisément identifiables ; et surtout, la nécessité de l'originalité – fût-ce par la « violence » – dans un régime littéraire fondé sur ce principe depuis l'avènement du romantisme[2].

---

[1] *Maurice Barrès, le départ pour la vie* (correspondance avec S. de Guaïta et Léon Sorg), Paris, Plon, 1961, p. 111. On trouve ici ce panorama littéraire subjectif, mais souvent lucide, qui permet, selon José-Luis Diaz, à l'écrivain de se choisir un modèle : « Dans ces lectures synoptiques auxquelles se livre le débutant, nous avons une image de la réalité des "scénarios auctoriaux". Image grossière mais vive : l'urgence a sa lucidité. Non point la vision nuancée du connaisseur, mais quelques noms propres qui signifient moins des œuvres déjà faites que des attitudes déjà prises dans la « Comédie de l'Intellect » (Valéry). Que la littérature soit *aussi* une comédie où il importe d'avoir le "beau rôle", nul mieux que les outsiders pour le deviner. » (José-Luis Diaz, *L'Écrivain imaginaire. Scénographies auctoriales à l'époque romantique*, *op. cit.*, p 107).

[2] « Un tel tour d'horizon [des places d'écrivain à prendre] est plus nécessaire encore aux périodes de surpopulation. Et plus encore si, comme à l'époque romantique, se dérègle le principe des successions qui pourvoyaient au remplacement des Maîtres par les disciples. […] La "littérature à faire" (Sartre) ne supporte plus la "littérature faite" : celle que respecte le cercle familial et s'incarne dans un Panthéon d'écrivains établis. Tout débutant romantique veut écrire "contre". » (*Ibid.*, p. 110).

L'orientation « décadente » du « premier » Barrès est aussi déjà sensible dans cette lettre, même si dans le courant de la décennie, d'autres scénarios d'auteur se superposeront à elle.

Le parcours de Barrès est marqué d'abord, comme on le voit, par des choix stratégiques en vue d'une prompte réussite littéraire ; il sera jalonné d'adhésions en apparence contradictoires, dictées à la fois par le souci permanent d'être en phase avec ses contemporains, et par la volonté de se constituer un public fidèle – qui, comme on le verra, se confond avec celui des « jeunes gens ». Car une fois acquise, la notoriété doit s'entretenir continuellement, comme il l'affirmera bien plus tard aux frères Tharaud : « La notoriété est une conquête qui doit se renouveler sans cesse. Je plains les pauvres littérateurs quand ils ne sont plus là pour défendre leur œuvre[1]. » Néanmoins, la relative hétérogénéité des milieux littéraires qu'il fréquente dans les années 1880 et 1890, ainsi que l'apparent éclectisme de ses références esthétiques ne vont pas empêcher sa position de cristalliser en une posture d'auteur cohérente, qui ne variera qu'insensiblement dans la suite de sa carrière. C'est la logique de cette cohérence auctoriale – et la façon dont cette logique est défendue par l'écrivain –, ainsi que les modèles qui sont à sa source, qu'il s'agit ici de mettre en lumière.

1.2. Barrès symboliste ?

Tous les signes convergent pour faire de Barrès, à ses débuts, un « moderne ». Il noue en effet des liens privilégiés avec les milieux où s'élabore la modernité esthétique, à ces cercles décadents, puis symbolistes, où l'on tient en vénération quelques figures tutélaires, autour desquelles doivent se fixer les directions d'un art futur : Wagner, Baudelaire, Verlaine, Rimbaud, Villiers de l'Isle Adam, le personnage de Des Esseintes. Dès ses premiers articles, le jeune Barrès se constitue en défenseur de ces « phares » de la modernité, contre le naturalisme et le Parnasse alors dominants : « ...nous admirons les chefs-d'œuvre, même s'ils ne viennent pas de Médan ou du Parnasse, et nous recherchons les fragments de M. Stéphane Mallarmé et de Villiers de l'Isle-Adam que méconnurent

[1] Jérôme et Jean Tharaud, *Mes années chez Barrès*, Paris, Plon, 1928, p. 188.

nos aînés[1]. » Mais tout en participant à la promotion des credo les plus significatifs de cette constellation symboliste-décadente, Barrès prend ses distances à la fois avec la rhétorique de combat dont se servent ces courants, et avec les tendances les plus « formalistes » du mouvement. Ses positions « modérées »[2] trahissent en effet un scepticisme certain devant les conceptions du Symbolisme qui prolongent, en le renouvelant, « l'art pour l'art » des Parnassiens. Sa méfiance est en outre accentuée par son attirance pour une autre « sensibilité » alors en vogue, celle des romanciers qualifiés, depuis la fameuse *Enquête sur l'évolution littéraire* de Jules Huret (1891), de « psychologues ». Barrès a consacré des études et exprimé son admiration à ses deux principaux représentants, Anatole France et Paul Bourget ; mais c'est surtout l'œuvre critique de ce dernier, en particulier les *Essais de psychologie contemporaine* (1883), qui servira de matrice à nombre de conceptions littéraires du jeune Barrès. Pour saisir comment se forme son image d'auteur au sein de ces deux groupes littéraires bien distincts, si ce n'est contraires, il faut rappeler ici quelques faits déjà connus, mais qui permettent de cerner l'ambivalence de sa position, et la façon dont elle déterminera une grande partie de sa réception.

Barrès partage d'abord avec les nouvelles tendances littéraires qui émergent dans les années 1880 un même refus de la formule naturaliste – et, en particulier, un rejet de son chef, Emile Zola. Car autant que le genre que celui-ci promeut, c'est la personne même de l'auteur du *Roman expérimental* qui subit les assauts répétés des nouveaux entrants dans le champ littéraire. D'abord dans son propre camp, comme en témoigne le fameux Manifeste des Cinq, publié dans *Le Figaro* le 18 août 1887, et qui cherche à révéler publiquement l'opposition de cinq jeunes disciples à la dernière œuvre du maître, *La Terre*. Cette protestation, qui signe l'apparition de la troisième génération de naturalistes, ne marque aucune réelle avancée esthétique. Elle paraît même plutôt régressive, lorsqu'elle s'effarouche des audaces descriptives de Zola. En revanche, ces mêmes attaques contre le

[1] Maurice Barrès, « Chronique parisienne » sur *Les Déliquescences* de Jean Vicaire et Henri Beauclair, *La Vie moderne*, 8 août 1885.

[2] Ainsi que les décrit du moins Maurice Davanture, dans sa monographie sur les premières années de la carrière de Barrès : « Ce qu'il faut bien constater, néanmoins, c'est que Barrès se tiendra toujours en marge des mouvements extrêmes. […] ni mallarméen, comme Wyzewa et Dujardin, ni franchement verlainien, il réserve le meilleur de sa ferveur à un modernisme littéraire, à un "actualisme" à la Stendhal, au nom desquels il défend les droits de la vie intérieure, et développe en lui une réceptivité intellectuelle qui le pousse aux innovations et aux mouvements d'idées les plus hardis. La Décadence, pour lui, c'est un peu la bataille de Waterloo pour Fabrice del Dongo. » (Maurice Davanture, *La Jeunesse de Maurice Barrès (1862-1888)*, Paris, Champion, 1975, p. 280).

naturalisme ont, quand elles viennent des poètes symbolistes (elles se donneront libre cours dans l'enquête de Jules Huret), une vraie valeur constitutive pour l'identité du mouvement, puisqu'il s'agit là de contrer, par un idéalisme revendiqué, les prétentions à l'objectivité du « roman expérimental ». Il y a enfin les romanciers dits « psychologues », qui ont pu frayer dans les parages naturalistes à certains moments de leur carrière (comme Edouard Rod), mais qui ne manquent pas, après 1885, à chaque fois que l'occasion leur en est donnée, de fustiger les prétendus excès de l'école zolienne – en particulier l'intérêt manifesté pour les classes populaires, leur langage, leur mode de vie. Comme chez les « cinq », la parution de *La Terre* suscite chez eux un accueil des plus hostiles. Anatole France, par exemple, se plaît à considérer cette œuvre, dans l'enquête de Huret, comme l'expression d'un « idéaliste perverti[1] ».

L'hostilité de Barrès au naturalisme, sensible dès ses premiers articles critiques, s'inscrit ainsi dans une tendance générale. Elle manifeste, d'emblée, qu'il s'agit pour lui de se placer au sein d'un réseau de solidarité que l'on pourrait dire minimal, fondé sur une antipathie générationnelle commune. Mais elle définit aussi et surtout, par la négative, ce que doit être à ses yeux la modernité littéraire. Dès son article décisif sur l' « art suggestif » de 1885, qui tente précisément de cerner un des courants prometteurs de la littérature nouvelle, il s'attache à écarter Zola des principales tendances de la modernité, et même à le dissocier des deux autres grands représentants de l'école naturaliste – Alphonse Daudet et Edmond de Goncourt –, qu'il aurait adjoints indûment à son entreprise, alors qu'ils n'ont rien de commun avec cet écrivain « illettré, violent et lourd ». Bref, Zola serait, selon le jeune Barrès, tout à fait isolé dans le champ : « Il ne communique guère avec les esprits nouveaux. Les jeunes hommes s'éclairent à l'esthétique des Leconte de Lisle, des Renan, des Taine. Personne ne s'égare plus sur un orchestre ridicule à prendre un romantique attardi [sic] pour une lanterne[2]. » Le critique lui dénie même toute forme d'influence, malgré les qualités qu'il faut bien lui reconnaître : « Je ne pense pas qu'il y ait exemple d'un littérateur aussi lu et en somme aussi honorable (un certain style, de la

[1] « La *Terre*, par exemple, n'est tant l'œuvre d'un réaliste exact que d'un idéaliste perverti. Ne voir dans les paysans que des bêtes en rut, c'est tout aussi enfantin, aussi faux et aussi maladif que de faire de la femme un être désexué, livré au vertige du bleu. » (Jules Huret, *Enquête sur l'évolution littéraire*, Paris, Charpentier, 1891, p. 2-3).

[2] Maurice Barrès, « L'esthétique de demain : l'Art suggestif », *De Nieuwe Gids. Tweemaandelijksch Tijdschrift voor Letteren, Kunst en Wetenschap*, Amsterdam, octobre 1885, p. 142-143.

puissance, de l'opiniâtreté) qui dirige si peu les esprits[1]. » Dans un article qu'il consacre la même année à Anatole France, il concède que Zola est bien un « robuste ouvrier et consciencieux », mais il ne fera jamais partie des « sommets de ce siècle » : « M. Zola n'est qu'une agréable colline où le bourgeois, le dimanche, gaillardement, va se promener. » Son œuvre est même « pour les esprits chercheurs une œuvre morte, rien de plus qu'un musée », dont l'influence sera bientôt surpassée par celle des romanciers russes. L'auteur de *L'Assommoir* semble d'ailleurs n'avoir jamais été lu que pour de mauvaises raisons : « …il est acheté pour ses grossièretés même ». Quant à ses disciples, il n'en a jamais eu ailleurs que chez les « commis de librairie ». Dépasser Zola, ce serait donc en quelque sorte le premier mot d'ordre de la modernité pour le jeune Barrès, qui dans ses articles attaque, avec une rare violence malgré les quelques concessions, tous les aspects qui fondent la légitimité du chef naturaliste : son *ethos* auctorial (auteur « illettré », dépourvu de tout « raffinement ») ; son projet esthétique (décrété comme périmé) ; son influence (considérée comme quasi nulle) ; enfin son public (avide de sensationalisme) et ses disciples (insignifiants). Ce sont là tous les paramètres, on l'a vu, que le jeune écrivain prétendait, dès 1882, devoir contrôler afin d'assurer son entrée en littérature.

Le rapprochement de Barrès avec les milieux décadents, puis symbolistes peut paraître une conséquence logique de cette réaction au naturalisme. Maurice Davanture, dans son étude sur la jeunesse de Barrès, en retrace les principales étapes[2]. Après avoir courtisé quelque temps les milieux hugoliens de la *Jeune France*, celui qui n'est alors qu'un jeune critique littéraire, fraîchement débarqué de Nancy, fait la connaissance, vraisemblablement en 1883, du poète Jean Moréas, qui lui non plus n'a encore rien publié, mais est déjà bien inséré dans les milieux littéraires parisiens[3]. Moréas lui présente deux de ses connaissances : Laurent Tailhade, qui a publié en 1880 un recueil poétique de sensibilité parnassienne, *Le Jardin des rêves*, ainsi que Charles Vignier, poète et critique d'art, spécialiste de la peinture préraphaélite[4]. C'est sans doute leur admiration commune pour Verlaine, dont l'œuvre est alors relativement méconnue, qui constitue le ciment littéraire le plus solide de ce petit groupe. Barrès et Moréas avaient d'ailleurs racheté, sans doute

[1] *Ibid.*, p. 142.
[2] Maurice Davanture, *La jeunesse de Maurice Barrès (1862-1888)*, *op. cit.*, p. 269-281.
[3] *Ibid.*, p. 269.
[4] *Ibid.*, p. 270.

en 1883, les exemplaires de *Sagesse*, entreposés dans la cave de son éditeur Palmé[1]. Selon Moréas, ce « quatuor » formait à cette époque-là « le ban et l'arrière-ban de ce qui fut depuis appelé : Décadence, déliquescence, Symbolisme, ou d'un autre vocable[2] ». Barrès est en effet rattaché à ce moment-là aux « décadents » : Vapereau, dans son *Dictionnaire des Contemporains* (1892), l'institue chef de ce groupe[3] ; Angelo De Gubernatis, dans son *Dictionnaire international des écrivains du jour* (1888-1891) relève que la revue des *Taches d'Encre* « était la première manifestation du groupe décadent[4] ». En réalité, Barrès ne semble guère apprécier ce qualificatif : « Quand on veut m'être désagréable, on me dit décadent. […] Ce que je sais, c'est que je ne fais ni préface, ni démonstration, j'écris selon mon instinct. J'ai des goûts et des dégoûts très nets[5]… »

Il y a pourtant des éléments qui trahissent des affinités avec le « décadentisme ». Comme le remarque Davanture[6], les deux premiers chapitres de *Sous l'œil des Barbares* présentent une préciosité stylistique assez similaire à celle des textes que publient dans ces années-là Fénéon, Wyzewa ou encore Dujardin. Le titre même de ce premier ouvrage, par sa référence aux « barbares », fait écho à cette métaphore de la décadence mise à l'honneur dans le fameux poème « Langueur » de Verlaine (dans *Jadis et Naguère*, 1884), dont on fait généralement la source de ce courant (« Je suis l'Empire à la fin de la décadence,/Qui regarde passer les grands Barbares blancs… »). Enfin, en termes de « stylisation » de soi, le jeune Barrès adopte la plupart des signes qui désignent, à ses pairs et au public, l'écrivain en rupture avec les conventions bourgeoises. Il passe pour un dandy, à la mise soignée jusqu'à l'affectation, élitaire et distant, et dont on se plaît à recueillir les bons mots et les provocations, comme on le fait au même moment avec un Oscar Wilde[7].

---

[1] *Ibid.*, p. 269.
[2] Jean Moréas, *Les Hommes d'aujourd'hui*, 1888, cité par Davanture, *op. cit.*, p. 270.
[3] *Ibid.*, p. 273.
[4] *Ibid.*
[5] Lettre de Barrès à A. Maurel, 1891, citée par Davanture, *op. cit.*, p. 274.
[6] *Ibid.*, p. 276.
[7] Voir par exemple le portait qu'en donne Rachilde, qui l'a bien connu, en 1930 : « Il fréquenta des anarchistes en dilettante et les petits cénacles littéraires en amateur. Il rencontra, chez moi, des gens qui s'offensèrent de son dandysme qui renouvelait celui de 1830 en y ajoutant des aphorismes à la Ravachol très avant la lettre. / Un soir où l'on s'évertuait à chercher une idée neuve au sujet d'une possible définition de *Dieu*, où les uns s'attendrissaient sur les émotions de leur enfance et les autres *le* déclaraient tout à fait introuvable à Paris parce qu'on y manquait de recueillement dans les églises : /– La vérité, dit Barrès, avec un sourire de très impertinente condescendance vis-à-vis des camarades parisiens, c'est que Dieu est, par excellence, *le grand Provincial.* » (Rachilde, *Portraits d'hommes*, Paris, Mercure de France, 1930,

Il arrive toutefois qu'on mette en doute la sincérité de l'implication du jeune auteur dans cette mouvance. On le soupçonne même d'opportunisme. Charles Vignier, sous le pseudonyme de Lycophron, l'en accuse dans un article de *L'Evénement* (9 octobre 1887) : « La Décadence lui sembla un des moyens de parvenir[1]. » Félicien Champsaur, deux ans après, c'est-à-dire au moment de l'engagement boulangiste de Barrès, profère de semblables accusations : « Il est habile, et de bonne heure il ne négligea rien des adresses de se pousser en-avant […]. Son journal [les *Taches d'Encre*] mort d'inanition, Alcibiade chercha quelque moyen nouveau d'être remarqué. Ne voyant rien de mieux, il s'installa de plus en plus dans les groupes décadents ou symbolistes[2]… » Barrès n'est sans doute pas le seul à « se pousser en avant » en utilisant ainsi le strapontin de groupes littéraires constitués. Là où son attitude diffère de la plupart de ses pairs, c'est lorsqu'il refuse de donner tous les gages d'adhésion, qu'il se permet même de transgresser les règles tacites qui déterminent la cohésion du groupe. L'exemple le plus flagrant viendra bien sûr de son engagement en politique, dès 1888. Mais il se manifeste aussi, dès les débuts parisiens, par une distance ironique avec les courants nouveaux auxquels on l'associe malgré tout, une distance exprimée dans la correspondance privée[3], mais aussi dans les paroles publiques de l'écrivain.

L'ambivalence des rapports de Barrès aux écoles littéraires demeure toujours sensible dans les années qui suivent, avec l'émergence du Symbolisme. Si l'adhésion aux principes esthétiques de ce dernier y semble plus profonde que dans le cas du « décadentisme », elle est en même temps contrebalancée par les doutes exprimés sur l'avenir de ces tentatives de renouveau, quand il s'agit de les réduire aux dogmes d'une école. Lorsqu'à la suite du manifeste que publie Moréas dans *Le Figaro* en juillet 1886, la décadence fait place à un mouvement plus ambitieux, placé sous le signe transcendant du symbole, Barrès paraît

---

p. 36-37) Voir aussi, plus généralement, sur le dandysme de Barrès : Emilien Carassus, *Le Snobisme et les lettres françaises, de Paul Bourget à Marcel Proust (1884-1914)*, Paris, Armand Colin, 1966, p. 497-503.

[1] Cité dans Davanture, *op. cit.*, p. 274.

[2] Félicien Champsaur, « La bonne aventure – Maurice Barrès », *Le Figaro. Supplément littéraire*, 2 novembre 1889.

[3] « Je ne vais guère au Quartier Latin, j'ai à peu près rompu (sans aucune brouille, certes) avec ces messieurs Moréas. » (Lettre de Maurice Barrès à Léon Sorg, janvier 1886, citée dans *Le Départ pour la vie*, *op. cit.*, p. 257) ; « Si je vous parlais plus longuement, nous causerions des Décadents ; avez-vous lu l'article de Moréas dans le *Figaro*, l'article de Kahn dans l'*Evénement* ? Il paraît que j'y suis mêlé : je suis d'ailleurs fort loin de tout cela. » (Lettre de Maurice Barrès à Charles Le Goffic, 6 octobre 1886, citée dans Léon Dubreuil, « Lettres de Maurice Barrès à Charles Le Goffic. La revue *Les Chroniques* », *Annales de Bretagne*, 58, 1951, p. 37-38).

emboîter le pas de ses compagnons d'avant-garde[1]. Deux ans avant que le manifeste ne paraisse, ses critiques des *Taches d'Encre* et son article sur l' « art suggestif » avaient même décrit avec enthousiasme les prémices de l'esthétique nouvelle, en mettant notamment au jour la nature métaphysique de ses ambitions. Dans le second article, Barrès défendait les principes esthétiques prônés par *La Revue wagnérienne*, et notamment par un de ses rédacteurs, Teodor de Wyzewa. L' « art suggestif » selon Barrès – qui restait à vrai dire encoure flou sur les considérations proprement « techniques » et formelles de cet art – devait se fonder désormais sur le culte de l'émotion et sur un idéalisme radical, l'un et l'autre allant de pair. En illustrant les principes philosophiques défendus par *La Revue wagnérienne*, les trois récits du *Culte du Moi*, publiés entre 1888 et 1891, paraîtront ainsi confirmer le rattachement de Barrès à la mouvance symboliste. Même si son style va s'épurant d'un volume à l'autre, abandonnant progressivement la préciosité un peu alexandrine qui caractérisait encore les premiers textes, son contenu le plus évident – l'idéalisme radical de son égotisme – reste marqué par les préoccupations de l'avant-garde littéraire du moment.

Parallèlement à l'œuvre et à l'activité critique, Barrès participe à plusieurs grands événements de socialisation propres aux milieux symbolistes. Il est présent par exemple aux mardis mallarméens de la rue de Rome, en compagnie de Félix Fénéon, de René Ghil, de Charles Vignier, d'Edouard Dujardin[2]. En février 1891, il est chargé par le journal *La Plume*, l'un des soutiens les plus actifs du Symbolisme, d'organiser avec Henri de Régnier le banquet en l'honneur du *Pèlerin passionné* de Moréas. La fête est présidée par Mallarmé, et réunit toute la fine fleur de l'art symboliste, de Charles Morice à Gauguin, en passant par Félicien Rops et Octave Mirbeau. Anatole France y est aussi présent, lui qui avait loué la « limpidité » du recueil de Moréas [3]. Le banquet marque l'acmé du mouvement symboliste, mais laisse aussi pressentir ses premières fractures : Moréas fonde l'Ecole romane en septembre 1891, et tourne le dos aux préceptes qu'il avait lui-même promus. Mais l'auteur du *Culte du Moi* ne suivra pas Moréas dans ce revirement, pourtant

[1] Malgré les hésitations à se définir comme symboliste à part entière, Barrès semble fortement intéressé à ses débuts par le projet de renouveau poétique, et plus largement artistique, des symbolistes, comme il l'affirme en 1888 à Charles Le Goffic : « Je ne sais trop si je suis symboliste ou non… Mais je crois que j'aime beaucoup les « prétentions » des nouveaux venus. » (Lettre de Maurice Barrès à Charles Le Goffic, 31 août 1888, citée dans Dubreuil, *art. cit.*, p. 69)

[2] Davanture, *op. cit.*, p. 319.

[3] Sur la participation de Barrès à ce « banquet », voir la biographie de François Broche, *Barrès*, Paris, Lattès, 1987, p. 196-197.

considéré par les historiens comme un des événements fondateurs du « nationalisme littéraire » en France, en particulier lorsque Charles Maurras – l'autre meneur de cette dissidence néo-classique – en fera la première manifestation de sa croisade contre le romantisme.

Entre 1886 et 1891, de nombreux indices concourent ainsi à rattacher Barrès au Symbolisme. Dans les toutes premières tentatives de synthèse « historique » du mouvement – qui parfois paraissent alors que l'encre des manifestes vient à peine de sécher –, Barrès est d'ailleurs plusieurs fois cité comme un membre à part entière du groupe. Par exemple dans l'article de Paul Adam sur « La genèse du Symbolisme » (*La Vie moderne*, 20 novembre 1886), ou dans celui sur « Les personnalités symbolistes » (*La Vie moderne*, 18 décembre 1888), alors que le jeune auteur n'a encore publié aucune œuvre conséquente :

> M. Maurice Barrès dès longtemps symboliste – ne fait pas de vers, – tente une conciliation entre le journalisme et la littérature dans le *Voltaire*. Une esthétique d'une fantaisie très personnelle dans les pays délicats. Très amusant hors l'écriture, il n'a pas encore donné en volume la sensation d'une analogue gaîté. On trouve des nouvelles et d'intéressantes variations dans ses *Taches d'Encre*, tentative d'individualisme… M. Maurice Barrès encore au futur, comme tous ceux que capte le journalisme, sortira bientôt avec un roman qui donnera sa note exacte[1].

Un autre théoricien et « porte-parole » du Symbolisme, Charles Morice, place Barrès, dans *La Littérature de tout à l'heure* (1889), parmi les producteurs de « formules nouvelles », même s'il regrette que son premier récit s'éloigne de la « Fiction » pure en donnant parfois dans le « roman psychologique » : « Maurice Barrès a le sentiment des actuelles nécessités esthétiques foncières, formelles ; synthétiques et mystiques ; étrangères aux accidents et retranchant l'art le plus près possible de la pensée, dans l'Ame-même où, si le poète l'avait voulu, trouverait aussi son asile le symbolique décor exigé par la Fiction[2]. » Deux ans plus tard, en janvier 1891, Achille Delaroche publie ses « Annales du Symbolisme » dans *La Plume,* et y classe encore Barrès parmi les prosateurs les plus prometteurs du nouveau courant[3]. Enfin, Remy de Gourmont lui fait une place parmi les « portraits symbolistes »

---

[1] Paul Adam, *Symbolistes et décadents*, texte établi par Michael Pakenham, Exeter, University of Exeter, 1989, p. 21.

[2] Charles Morice, *La Littérature de tout à l'heure*, Paris, Perrin, 1889, p. 346.

[3] « Les jeunes poètes, dont les noms suivent, sanctionnent par leurs œuvres, les unes déjà parues, les autres très prochaines, l'évolution du Symbolisme. [Suivent les noms les plus connus du mouvement : Gustave

de son *Livre des masques*, à la fin des années 1890, preuve que Barrès est encore considéré à cette date-là comme un surgeon, au développement un peu excentrique il est vrai, de la mouvance symboliste[1].

Et pourtant, dès le départ, cette appartenance symboliste n'est pas sans ambiguïté, comme certains critiques (Charles Morice, par exemple) le laissent entendre, ainsi que Barrès lui-même. Quand il promeut par exemple la nouvelle école contre ceux qui veulent n'y voir qu'un travail de « décadence » qui « ruine l'esprit français »[2], sa stratégie de défense est à double tranchant. S'il soutient les tentatives de renouveau artistique, il n'hésite pas toutefois à diluer le Symbolisme dans un mouvement moderne beaucoup plus large, voire dans les tendances les plus intemporelles de l'histoire de l'art. Il procède ainsi dans sa réponse à Jules Huret, qui lui demande s'il ne serait pas lui aussi, après tout, symboliste :

> Je fais des livres où de mes amis, en effet, veulent voir des symboles ; et, vraiment, j'ai le goût de faire dire à mes personnages des choses d'un sens plus général que le récit des menus faits de leur existence : dans ce sens, je serais donc symboliste. D'ailleurs, c'est là un terme bien vague ; il est certain que, de tout temps, l'art a été symboliste et que, seuls, peut-être, les naturalistes ont affiché le parti-pris de se tenir dans le fait-divers, dans le cas exceptionnel, dans le particulier étroit, sans vouloir admettre les généralisations[3].

Dans l'article élogieux sur Jean Moréas qu'il publie dans *Le Figaro* en 1890, Barrès est d'ailleurs bien conscient de ce risque de dilution que fait courir un tel élargissement de l'extension du terme « Symbolisme ». Mais il ne cherche pas non plus à le prévenir :

> Pour l'artiste de demain, il n'y aura ni des psychologies, ni des collections de faits. Il y aura des symboles. Je ne m'attarderai pas à démontrer que cette formule exprime la tendance de l'art tout entier, car j'entrevois que cela nous mènerait à affirmer que l'histoire du Symbolisme se confond avec l'histoire de l'art lui-même. Et cette constatation qui fortifie, selon les uns, la situation de nos symbolistes, puisqu'elle

---

Kahn, Charles Morice, Francis Vielé-Griffin, Maurice Maeterlinck, etc.] Quelques écrivains exclusivement prosateurs s'y rattachent également : M. Maurice Barrès, dont les livres *Sous l'œil des Barbares*, *Un homme libre*, charment par la grâce platonicienne qui enguirlande une très subtile psychologie [...] ». (Achille Delaroche, « Les Annales du Symbolisme », *La Plume*, 1er janvier 1891).

[1] Voir son portrait de Barrès dans *Le Deuxième Livre des masques*, Paris, Société du Mercure de France, 1898, p. 79-92.

[2] Maurice Barrès, « Jean Moréas, symboliste », *Le Figaro*, 25 décembre 1890.

[3] Jules Huret, *Enquête sur l'évolution littéraire*, *op. cit.*, p. 19.

leur donne d'excellents ancêtres, pourrait, selon quelques autres, diminuer l'originalité de leur esthétique[1].

Il nous paraît cependant un peu contradictoire de voir dans ces propos, comme Joseph Jurt le pense, une stratégie de « récupération »[2]. En déniant sa véritable originalité au Symbolisme, il s'agit plutôt, pour Barrès, de prendre ses distances avec un mouvement auquel on a tendance, dans ces années-là, à l'associer spontanément. Mais il est vrai que cette manœuvre de « dilution » – tout à fait consciente de la part du jeune auteur – permet au moins de conserver les bénéfices symboliques conférés par une école littéraire alors toujours en vogue. Elle correspond aussi à une tendance récurrente des stratégies littéraires de Barrès, qui est souvent enclin à révéler, voire à mettre en scène les procédés qui ont permis de créer l'*illusio* nécessaire à la constitution de sa position dans le champ – et, dans ce cas précis, à celles de ses compagnons de route symbolistes. Associée à une réussite littéraire effective, cette stratégie d'auto-distanciation a pu passer pour un goût un peu complaisant à dévoiler son propre opportunisme. Mais on peut aussi la considérer comme une forme d'ironie, où Barrès montre qu'il n'est pas dupe des stratégies déployées par les acteurs du champ. C'est sans doute dans cette perspective qu'il faut comprendre ce « mot », de prime abord assez énigmatique, qu'il fait lors du banquet en l'honneur de Jean Moréas, et retranscrit par Jules Renard dans son journal : « Nous avons tous au fond du cœur le pétard antisymboliste[3]. »

1.3. Barrès « psychologue » ?

Il faut dire que ce détachement du symbolisme relève presque du fait accompli, au début des années 1890. Il est significatif, par exemple, que Jules Huret, dans son enquête de 1891, ne classe pas Barrès parmi les symbolistes – même s'il s'enquiert auprès de l'intéressé des possibles affinités avec ces ceux-ci –, mais parmi les « psychologues », aux

[1] « Jean Moréas, symboliste », *art. cit.*

[2] Joseph Jurt relève en effet que dans ces remarques de Barrès – dont il trouve le pendant chez Jules Lemaitre, dans l'*Enquête* de Huret – « le Symbolisme n'est pas reconnu en tant que tel […] ; il est plutôt dépossédé de son aspect subversif, contestataire, dilué dans la conception d'un Symbolisme universel, transhistorique par un procédé classique de récupération… » (« Les mécanismes de constitution de groupes littéraires : l'exemple du Symbolisme », *art. cit.*, p. 30)

[3] Jules Renard, *Journal. 1887-1910*, édition présentée et annotée par Henry Bouillier, Paris, Robert Laffont, coll. « Bouquins », 1990, p. 61.

côtés, entre autres, d'Anatole France, d'Edouard Rod et de Paul Bourget[1]. Ce dernier l'avait sans doute incité à cette catégorisation, lorsqu'il avait en 1888, dans son compte rendu du *Journal des Débats*[2], placé *Sous l'œil des Barbares* dans la tradition du « roman d'analyse » à la française.

L'intérêt manifesté par l'auteur du *Culte du Moi* pour les « psychologues » ne date cependant pas de l'article de Bourget, pour décisif qu'il soit dans sa carrière. La première étude critique d'importance qu'il publie, en 1883, porte déjà en effet sur un de ses représentants, Anatole France[3], auquel il consacre un autre long article en 1885[4]. Paul Bourget a droit, lui aussi, dans les mêmes années, à plusieurs études de la part de son cadet. Les deux hommes font d'ailleurs connaissance, chez un éditeur, en 1886[5], deux ans avant que Bourget ne contribue, par son compte rendu bienveillant, au succès du premier ouvrage de la trilogie égotiste. S'ensuivront une amitié et une collaboration qui dureront ensuite jusqu'à la mort de Barrès. Mais comme on le verra plus bas, Bourget a représenté pour le jeune écrivain bien plus qu'un aîné compréhensif et à l'entregent bienvenu ; il a été un véritable modèle : l'auteur du *Culte du Moi* a calqué la plupart de ses conceptions de la modernité sur celles que Bourget développe dans ses *Essais de psychologie contemporaine*, jusqu'à les incarner dans sa propre personne et dans son œuvre.

D'autres aspects encore rattachent Barrès aux romanciers « psychologues ». La prédilection quasi exclusive pour le genre romanesque en est, bien sûr, un des plus évidents. Rémy Ponton souligne à quel point le choix du roman répond à une nécessité stratégique pour un grand nombre d'écrivains de la fin du siècle : il connaît un essor important, et détrône la poésie comme genre de consécration (notamment académique)[6]. Beaucoup de jeunes auteurs, tentés d'abord par la poésie, préfèrent se tourner par la suite vers le roman, qui offre davantage de chances de carrière, mais tout en refusant d'opter

---

[1] *Enquête sur l'évolution littéraire*, *op. cit.*, p. 16-24.

[2] Paul Bourget, « Un roman d'analyse : *Sous l'œil des barbares*, par Maurice Barrès », *Journal des débats*, 3 avril 1888. Ce texte sera ensuite repris en appendice à l'essai sur Tourguéniev, dans l'édition définitive de 1899 des *Essais de psychologie contemporaine*.

[3] Maurice Barrès, « Les Hommes de la jeune France, Anatole France », *Jeune France*, 1er février 1883, p. 589-610 ; publié ensuite en plaquette chez Charavay (1883).

[4] « Un romancier moraliste », *La Suisse romande*, 15 mai 1885. Sur les rapports complexes entre Barrès et Anatole France, voir Guillaume Métayer, *Anatole France et le nationalisme littéraire. Scepticisme et tradition*, Paris, Éditions du Félin, 2011, p. 75-80 et *passim*.

[5] Paul Bourget, *Quelques témoignages*, Paris, Plon, 1928, p. 172.

[6] Rémy Ponton, « Naissance du roman psychologique. Capital culturel, capital social et stratégie littéraire à la fin du XIXe siècle », *Actes de la recherches en sciences sociales*, n°4, juillet 1975, p. 67-68.

pour le modèle naturaliste ; le roman psychologique représente alors pour eux, en quelque sorte, l'autre terme de l'alternative[1]. Barrès, qui n'a jamais publié le moindre texte en vers, échappe à ce parcours-type, qui fut celui de Bourget, comme plus tard de Gide et de Pierre Louÿs. Mais sa méfiance envers l' « art pour l'art » – tendance dont les raffinements sur la versification sont une des manifestations distinctives depuis le Parnasse – n'en sera que renforcée.

Barrès et les « psychologues » partagent aussi la même volonté de se placer sous l'autorité intellectuelle de Taine et de Renan, couple alors indissociable dans les esprits du temps. Les deux noms apparaissent souvent sous la plume de Barrès. On connaît bien sûr le récit irrévérencieux qu'il consacre au premier : la relation de sa visite fictive à Renan, dans *Huit jours chez Monsieur Renan* (1888) ; Taine aurait subi un traitement semblable dans un texte intitulé *Monsieur Taine en voyage*, qui devait être le pendant du premier, mais qui ne sera finalement jamais publié[2]. Une irrévérence qu'il faut comprendre comme l'hommage ambivalent d'un disciple qui ne manque jamais une occasion de revendiquer leur héritage intellectuel – mais dont la tentative de démystification montre aussi, comme le remarque Rémy Ponton, qu'il est impatient de prendre leur relève[3]. Certains critiques se chargent d'ailleurs de confirmer cette filiation renano-tainienne de Barrès, comme Jules Lemaitre, qui voyait dans le jeune auteur, celui du *Culte du Moi*, la « dernière efflorescence, délicate et légère, avant la pourriture, du renanisme[4] ». Rémy Ponton perçoit dans ces revendications une stratégie des romanciers psychologues pour acquérir une légitimité culturelle accrue : le terme de « psychologie », par exemple, est un emprunt explicite à Taine, qui semble fournir aux romans d'un Bourget ou d'un Edouard Rod une caution scientifique opportune face aux naturalistes, qui prétendent, eux, se rattacher aux sciences naturelles[5]. Barrès n'hésite pas non plus à reprendre, à la suite de Bourget, le terme de « psychologie », même s'il en infléchit quelque peu la portée, dans une volonté évidente de se distinguer de ses aînés, comme lorsqu'il imagine, de façon significative, une esthétique hybride entre Symbolisme et roman psychologique :

---

[1] *Ibid.*, p. 68 et 80.
[2] Barrès évoque l'existence de ce texte, resté dans les tiroirs, dans *Du Sang, de la Volupté et de la Mort* (1894) : « Comme j'ai eu l'occasion de constater qu'on peut froisser ceux-là mêmes qu'on goûte le plus, et parce qu'il m'eût été insupportable de contrarier M. Taine, à qui nous devons de grands bénéfices intellectuels, j'ai renoncé à publier ce petit travail. » (*Romans et voyages*, *op. cit.*, p. 425).
[3] Ponton, *art. cit.*, p. 72.
[4] *Enquête sur l'évolution littéraire*, *op. cit.*, p. 14.
[5] Ponton, *art. cit.*, p. 72.

> Il me semble que l'on pourrait écrire des psychologies qui différeraient des études de Bourget, par exemple, en ce qu'elles ne s'appliqueraient pas à analyser des cas particuliers, mais chercheraient à exprimer des vérités plus générales, à donner aux idées et aux conceptions modernes des choses et de la vie une expression passionnée. Ce serait faire, en quelque sorte, de la psychologie symbolique[1].

L' « expression passionnée » comme le désir d' « exprimer des vérités plus générales » contribuent dans tous les cas à ce processus de « spiritualisation » de la psychologie tainienne auquel se livrent ces romanciers[2] ; l' « âme » y est toujours ce qui doit être préservée de la science, au nom d'un idéalisme irréductible. C'est l'esthétique symboliste, sous la forme d'une défense de l'art idéaliste et du « wagnérisme », qui fournit à Barrès, comme on le verra, les principes de cette spiritualisation. D'ailleurs, plus généralement, le primat qu'il affirme donner aux « idées » sur les « faits » – qui seraient le domaine propre des naturalistes – participe aussi de cette tendance.

La parenté de Barrès avec ces romanciers s'exprime aussi par des affinités sociales – qui se trahissent d'abord dans le choix des sujets romanesques : c'est la bourgeoisie et ses préoccupations morales qui constituent le thème essentiel des romans psychologiques. Comme Barrès l'affirme à plusieurs reprises, son souci est de peindre dans ses textes ceux qu'il considère comme des « âmes nobles », qu'il juge, par un a priori social révélateur par sa violence même, plus intéressantes que celles des classes populaires[3]. Les indicateurs sociologiques définissant les personnages barrésiens vont aussi dans ce sens : l'une des conditions pour mener à bien l'expérience égotiste, c'est d'avoir à disposition une certaine fortune[4]. Les personnel romanesque du *Culte du Moi* et de *L'Ennemi des lois* est certes constitué d'abord de « jeunes hommes », dont la caractéristique essentielle est précisément l'âge ; mais ce sont aussi des représentants d'un milieu social privilégié : lycéens, étudiants, ou encore universitaires, comme André Maltère dans *L'Ennemi des lois*. On sait enfin que

---

[1] *Enquête sur l'évolution littéraire*, *op. cit.*, p. 69.

[2] Ponton, *art. cit.*, p. 73.

[3] La remarque suivante, qu'il fait à Jules Huret, est des plus significatives : « …de même que les naturalistes, par réaction contre l'ancienne convention mondaine, s'étaient cantonnés dans la vulgarité, les psychologues ont cherché des milieux autres que des milieux de médiocrité et des âmes différentes des âmes vulgaires. Il doit y avoir plus de luttes et d'intéressants débats dans l'âme, par exemple, d'une impératrice détrônée qui a connu toutes les gloires et toutes les ruines, que dans l'âme d'une femme de ménage dont le mari rentre habituellement ivre et la bat…» (*Enquête*, *op. cit.*, p. 18-19).

[4] Ainsi, on retrouve cette mise en garde contre la dilapidation financière dans *Un homme libre* : « …sans argent, comment développer son imagination ? Sans argent, plus d'*homme libre* » (R*omans et voyages*, *op. cit.*, p. 173) Une remarque semblable clôt *Le Jardin de Bérénice* : « Et nous-mêmes, d'autre part, pour échapper à la dissipation et à l'altération que nous subissons des contacts temporels, ne convient-il pas que nous nous réfugions, comme dans un cloître, dans une forte indépendance matérielle ? » (*Ibid.*, p. 257)

dans *Les Déracinés*, les personnages possédant un capital économique et culturel élevé (comme Saint-Phlin, Roemerspacher et Sturel) connaissent un bien meilleur destin que les deux représentants des classes populaires, Racadot et Mouchefrin, qui sont poussés par la gêne financière à commettre un crime crapuleux sur Astiné Aravian, l'amante de Sturel. Ces choix romanesques connotés socialement ont sans doute facilité l'identification de nombreux jeunes futurs écrivains – eux aussi issus, pour la plupart, de la bourgeoisie – aux personnages barrésiens. Ils ont retrouvé en ces figures barrésiennes les dilemmes moraux et professionnels, exprimés en un langage alors neuf, qui se posent à tout bachelier se préparant à « entrer dans l'existence ».

Enfin, dernier point commun de Barrès avec les « psychologues » : il a suivi une trajectoire socio-professionnelle quasi identique, en termes de consécration, à celle de ses confrères. A partir de ses premiers succès littéraires, il délaisse progressivement les cafés de la rive gauche, ceux où se réunissent les poètes fidèles à Verlaine, pour fréquenter les salons de la grande bourgeoisie parisienne : il devient ainsi un habitué du salon de Mme de Loynes, qui accueille Renan, Jules Lemaître, Dumas fils, et où il fera la connaissance du général Boulanger[1]. Il bénéficie le plus souvent de critiques favorables, voire complices, de la part des romanciers qui possèdent des tribunes importantes dans la presse : Bourget à *La Nouvelle revue* et à la *Revue des Deux Mondes*, France au *Temps*, Jules Lemaitre au *Journal des débats* et à *La Revue Bleue*[2]. A son tour, dès que son succès se confirme, Barrès acquiert une fonction similaire de promoteur des jeunes écrivains – de ceux qui sollicitent son soutien, par le biais d'une préface à leur première œuvre, d'une critique bienveillante dans la presse à grands tirages, ou de mises en relation avec d'autres personnalités en vue. Rachilde, André Gide, Ernest La Jeunesse, Maurice Beaubourg, Jean Lorrain, plus tard François Mauriac et Charles Péguy bénéficieront tour à tour de son appui. Avec son élection à l'Académie en 1906, Barrès devient aussi un relais privilégié dans la réussite d'une élection et dans l'attribution des prix académiques, comme sauront se le rappeler opportunément Proust et Péguy. La consécration académique est d'ailleurs la dernière étape du parcours suivi par les principaux romanciers ou critiques « psychologues » : Pierre Loti y est élu en 1891, Ferdinand Brunetière en 1893, Bourget en 1894, Lemaitre en 1895, France en 1896. Ce véritable couronnement du *cursus honorum* littéraire, Barrès ne

[1] Broche, *Barrès*, *op. cit.*, p. 162-163.
[2] Ponton, *art. cit.*, p. 67.

pouvait l'obtenir qu'en se pliant à des usages sociaux déterminés – à un certain *habitus*, auquel ont refusé de se conformer, pour leur part, la majorité des symbolistes et des naturalistes[1].

Barrès présente ainsi de multiples affinités avec cette école qui n'en est pas une, mouvance plutôt, qu'on peut définir par les caractéristiques que nous venons de citer. Ces traits distinctifs vont d'ailleurs devenir autant d'avantages permettant à ces romanciers de se constituer, dès la fin des années 1890, en pôle dominant du champ littéraire. Comme la convergence entre la carrière littéraire de Barrès et celle de ces écrivains est des plus évidentes, il n'est pas surprenant que par la suite, les historiens de la littérature l'aient rattaché plus volontiers à ce groupe d'auteurs qu'à celui des symbolistes[2]. Toutefois, l'articulation chez le jeune écrivain entre le Symbolisme et la « psychologie » romanesque – notamment celle de Bourget – existe bel et bien, et elle mérite d'être pensée comme telle. C'est ce à quoi peuvent nous convier certains propos tenus lors de l'enquête de Jules Huret, malgré leur apparence de boutade : « Il me semble que l'on pourrait écrire des psychologies qui différeraient des études de Bourget […]. Ce serait faire, en quelque sorte, de la psychologie symbolique ». Le Symbolisme a fourni au jeune Barrès les principes esthétiques qui lui ont permis de se distinguer plus nettement, sur un plan aussi bien thématique que formel, de ses aînés psychologues – Paul Bourget en tête. Il a été pour lui le signe d'un renouvellement des moyens d'expression littéraire, et il est certain que la leçon en a été durable, bien au-delà de l'existence historique du premier Symbolisme. Il a déterminé aussi, en partie, l'horizon de sa réception, en lui fournissant une part essentielle, quoique occultée par l'appartenance au milieu « psychologue », de son image d'auteur : dans sa mise en scène dans les œuvres et dans le rapport qu'elle instaure avec son lecteur implicite.

2. Devenir un cas de psychologie bourgetienne, ou rien !

[1] Ainsi de Zola, bête noire des romanciers « psychologues », qui se présentera à vingt-cinq reprises à l'Académie, et échouera à chaque fois...

[2] A la suite du classement de Jules Huret, Rémy Ponton, Christophe Charle ou encore Joseph Jurt font de Barrès un romancier « psychologue », et relèvent rarement sa proximité avec les symbolistes dans les années 1880-1890, pourtant bien établie, comme on l'a vu.

2.1. Glissements progressifs d'une critique littéraire

Pour comprendre cette articulation entre « psychologie » et Symbolisme, et plus largement les grands axes de la poétique barrésienne, on doit arrêter notre attention sur un nom en particulier : celui de Paul Bourget. Les liens entre ce dernier et Barrès ont souvent été mis en évidence, mais rarement de façon systématique. Pourtant, toute l'œuvre du premier Barrès paraît devoir son inspiration et ses références aux *Essais de psychologie contemporaine* (1883). C'est ce que remarquait déjà Jules Lemaitre, à la lecture d'*Un homme libre* :

> Il a beau s'être donné pour tâche de « sentir le plus possible en analysant le plus possible », ses impressions en face des objets restent, après tant d'embarras, celles d'un jeune homme très intelligent qui a aimé Renan et qui possède parfaitement son Bourget et tous les écrivains définis par Bourget dans ses *Essais de psychologie*. Bref, ce qu'il y a d'original dans la fantaisie philosophique de M. Barrès, ce n'est peut-être pas le fond, c'est le ton, le tour, l'accent, l'attitude[1].

Dans les premières années de sa carrière, Barrès conçoit en effet son rôle littéraire selon un processus double d'imitation et de réaction différenciatrice face à l'auteur des *Essais*. Il imite, d'abord, la fonction de critique-psychologue que Bourget assume dans ses essais, tout en radicalisant la démarche de ce dernier ; puis, dans un deuxième temps, il reprend à son compte, en les exacerbant aussi, un certain nombre de modèles étudiés par son aîné, et emblématiques pour celui-ci de la « modernité » – celle dont la césure coïncide avec l'émergence des nouvelles générations de la décennie 1880. Ces modèles seront mis en scène dans la trilogie égotiste, dans le développement de ses thèmes, mais ils vaudront aussi comme autant de scénarios auctoriaux à disposition du jeune romancier, qui ne va pas hésiter à se les approprier, tout en les infléchissant en fonction de l'évolution de sa réception.

Peu avant de s'installer définitivement à Paris, en 1882, Barrès avoue à Victor Allenet, le directeur de *La Jeune France* qui va accepter ses premiers articles, que Bourget est devenu « [s]a toquade du moment »[2]. Il lit en particulier les premiers essais de

[1] Jules Lemaitre, « Un homme libre », *Le Figaro*, 8 juin 1889.
[2] Lettre de Maurice Barrès à Victor Allenet, 1882, citée par Pierre-Georges Castex dans *Horizons romantiques*, Paris, Corti, 1983, p. 313. Sur les rapports (et les collaborations professionnelles) entre Bourget

« psychologie contemporaine » que publie le futur auteur du *Disciple* dans *La Nouvelle Revue*, avant de les réunir en volume en 1883. Or, c'est précisément sous cet intitulé, à la fois générique et méthodologique, de « psychologie contemporaine » qu'il place son importante étude des *Taches d'Encre* sur les « poètes de la sensation » (octobre 1884). Il s'agit ici d'un choix terminologique déterminant, puisqu'il définit le type de rapport que le jeune critique compte établir avec son sujet. On sait que sous ce terme, Bourget se proposait de décrire les grandes tendances morales de la « sensibilité » moderne, à partir de l'analyse psychologique des cas – censés être révélateurs – de quelques grands écrivains du siècle. Pour André Guyaux, c'était une façon pour le critique de reprendre à Taine sa psychologie, tout en renversant les présupposés de « race », de « moment » et de « milieu » qui lui étaient attachés : « Selon Bourget, qui renvoie les effets à la cause, l'œuvre crée elle-même un moment, une race, un milieu […] Il déduit les caractères d'une époque, d'une génération, d'un siècle même peut-être, de l'étude de quelques sauvages ou solitaires, qui sont comme malgré eux des "conducteurs d'esprits"[1]. » Dans le panorama qu'il propose des principaux représentants de la poésie moderne, Barrès demeure globalement fidèle à ces principes illustrés par la méthode de Bourget ; on peut le voir dans le préambule de son article :

> … je voudrais interroger ceux qui, à cette fin de siècle, se réfugient dans l'intellectuel et demandent à la cadence d'une strophe, à la tendresse de leur rêverie ou à l'audace d'une classification la quiétude que ne savent plus leur fournir les religions ni les groupes humains. […] Je dirai les systèmes modernes, de leur orient à leur couchant, à travers les âmes sœurs. Et il me plairait d'indiquer d'un trait sobre leurs frontières, pour les situer dans la carte du monde moral contemporain. Peut-être ce chapitre de l'histoire des idées intéressera quelques-uns, à cette heure de transition[2].

A première vue, ces intentions pourraient presque paraître le décalque de celles professées par Bourget dans son avant-propos de 1883 aux *Essais* :

> Mon ambition a été de rédiger quelques notes capables de servir à l'historien de la vie morale pendant la seconde moitié du XIX^e^ siècle français. Cette vie morale,

---

et Barrès, voir l'ouvrage cité, ainsi que Claire Bompaire-Evesque, « Paul Bourget collaborateur de Maurice Barrès », *Revue d'Histoire littéraire de la France*, n°2, 1992, p. 224-245.

[1] Préface d'André Guyaux à Paul Bourget, *Essais de psychologie contemporaine. Etudes littéraires*, édition établie et préfacée par André Guyaux, Paris, Gallimard, coll. « Tel », 1993, p. XV.

[2] Maurice Barrès, « Psychologie contemporaine : (La Sensation en littérature). La Folie de Charles Baudelaire », *Les Taches d'Encre* (n°1, 5 novembre 1884/n°2, 5 décembre 1884), reproduit dans *L'Œuvre de Maurice Barrès*, annotée par Philippe Barrès, Paris, Club de l'Honnête Homme, 1965, tome I, p. 389.

> comme il arrive dans les sociétés très civilisées, se compose de beaucoup d'éléments divers. Je ne crois pas énoncer une vérité bien neuve en affirmant que la littérature est un de ces éléments, le plus important peut-être, car dans la diminution de plus en plus évidente des influences traditionnelles et locales, le livre devient le grand initiateur[1].

Il y a pourtant, malgré les similitudes, des différences notables dans chacun de ces projets. La volonté de Bourget de mettre à distance son objet est évidente dans ce passage de l'avant-propos, comme tout au long de ses essais : qu'il adopte la position d'un historien au futur, ou du psychologue qui regarde fonctionner « l'âme humaine [comme] une machine », ou comme « une plante dont il considère les évolutions »[2], le point de vue de Sirius semble sa fiction critique favorite. Un tel détachement a pour conséquence un refus d'apporter des conclusions, notamment morales, aux analyses proposées ; le critique ne prétend faire œuvre que d' « anatomiste » des âmes, non de « thérapeute »[3] : « Quand le premier volume de ces *Essais* fut publié, les critiques me dirent : apportez-vous un remède au mal que vous décrivez si complaisamment ? Nous voyons votre analyse, nous ne voyons pas votre conclusion. Et j'avoue humblement que, de conclusion positive, je n'en saurais donner aucune à ces études[4]. »

Barrès peut adopter, lui aussi, cette position de surplomb propre au « psychologue » bourgetien. Il la reprend à son compte à plusieurs reprises dans son article de 1884 sur les poètes de la modernité – ces poètes qui deviendront, en l'espace de quelques années, les références fondatrices du Symbolisme (de Baudelaire à Mallarmé). Ainsi, quand il est sur le point d'évoquer les principaux successeurs de Baudelaire, il tient à réaffirmer la valeur avant tout « psychologique » des figures étudiées : « Par-dessus ce petit peuple tourmenté de dévots, convaincus ou simples jouisseurs, qui communient en Baudelaire, trois figures se détachent également intéressantes *pour le psychologue*, MM. Stéphane Mallarmé, Paul Verlaine et Maurice Rollinat[5]. » Le refus d'inscrire son étude dans une approche purement esthétique participe de la même volonté, qui se trouve encore renforcée par la mise sur le

---

[1] Paul Bourget, *Essais de psychologie contemporaine*, *op. cit.*, p. 435.
[2] *Ibid.*, p. 229.
[3] « La psychologie est à l'éthique ce que l'anatomie est à la thérapeutique. Elle la précède et s'en distingue par ce caractère de constatation inefficace, ou, si l'on veut, de diagnostic sans prescription. » (Paul Bourget, « Préface de 1899 », *Essais de psychologie contemporaine*, *op. cit.*, p. 442)
[4] Paul Bourget, « Avant-propos de 1885 », dans *op. cit.*, p. 440.
[5] Maurice Barrès, « Psychologie contemporaine : (La Sensation en littérature). La Folie de Charles Baudelaire », *art. cit.*, p. 433 (c'est Barrès qui souligne).

même plan – celui de symptômes d'une époque en crise – d'écrivains réels et d'une figure fictive comme Des Esseintes : « L'objet de notre étude n'est point esthétique ; et le héros d'*A rebours*, Des Esseintes, nous intéresse comme type, et au même titre documentaire que Mallarmé ou Rollinat[1]. »

Malgré cette allégeance plusieurs fois réaffirmée à la méthode « psychologique », Barrès ne maintient pas une distance toujours nette avec les figures qu'il analyse, accentuant une tendance déjà sensible chez Bourget[2] : le glissement de l'analyse psychologique vers des considérations d'ordre éthique, ayant une certaine valeur prescriptive. Bourget faisait déjà mention de ce phénomène dans son étude sur Dumas fils, lorsqu'il essayait de différencier le « moraliste » du « psychologue », mais il tentait surtout par là de conjurer une possible confusion des genres : « […] comme je l'ai remarqué, à propos de Taine, il est presque inévitable que la psychologie dérive dans la morale. Mais c'est une dérivation, et pour le Psychologue, tant qu'il s'en tient à la psychologie, cette curiosité suffit, cette connaissance a sa fin en elle-même[3]. » En opposition au psychologue qui ne conclut pas, Bourget définissait d'ailleurs ainsi le « moraliste » : « Son premier besoin est celui d'une règle de conduite ou de redressement. C'est à découvrir cette règle que son esprit est tendu, c'est à mettre ses actions en accord avec elle que sa volonté s'applique, c'est à déplorer le désaccord entre cette règle et ses actions que sa sensibilité se dépense[4]. »

Il n'est donc pas sûr que Bourget ait réussi à maintenir cette distance maintes fois professée, et qu'il ne soit pas devenu à son tour un « moraliste » : le choix, dans les *Essais*, d'un modèle physiologique pour expliquer l'évolution concomitante de la société et du style littéraire, ainsi que la notion de « décadence » utilisée pour qualifier cette évolution, orientent inévitablement l'analyse vers une conclusion de type moral. Barrès lui-même, dans un article sur l'auteur des *Essais*, remarquait que ce dernier, dans ses critiques, « révèle plus que la curiosité de l'œuvre écrite, la faculté de s'intéresser au mécanisme des

---

[1] *Ibid.*, p. 440.

[2] La profession d'objectivité de Bourget n'exclut pas en effet, selon André Guyaux, une certaine implication du « je » dans son analyse, une participation implicite à la « sensibilité » générationnelle qu'il soumet à son diagnostic : « Il n'est pas un pur observateur à l'écart de sa génération. Quand il dit *nous*, il dit "je" : "C'est notre pessimisme que nous retrouvons et que nous goûtons dans le pessimisme de Dumas". Cela aussi donne aux *Essais de psychologie* la "qualité de ton" qui est la leur : ce pluriel d'inclusion, cette singularité collective de réflecteur d'affinités qui se répandent autour de lui et en lui. » (*Essais de psychologie*, *op. cit.*, p. XXII).

[3] *Ibid.*, p. 229.

[4] *Ibid.*, p. 232.

actes ; il y est moins esthéticien que moraliste[1] ». Néanmoins, Bourget cherchait, par cette fiction critique de la distance, à s'attribuer les prestiges de l'objectivité scientifique. Barrès, lui, renonce en partie à cette posture, en se donnant plus explicitement pour but de répondre à des questions d'ordre éthique, et il fait de l'analyse psychologique un moyen pour y parvenir. Dans le préambule de son article des *Taches d'Encre*, il se propose ainsi d'interroger les poètes sur le « problème du bonheur ou du malheur de la vie[2] », dans un contexte présenté comme celui d'une crise morale collective, typique de cette « heure de transition » que serait la « fin de siècle »[3]. Or, parmi les « systèmes modernes » envisagés, il y en a qui permettent d'esquisser un idéal à opposer au nihilisme ambiant, à défaut de pouvoir apporter une réponse aussi cohérente que les « religions [et] les groupes humains ».

2.2. Les « poètes de la modernité » selon Barrès : pour une « éthique du style » ?

Dans l'article des *Taches d'Encre*, cette recherche éthique ne va pas renoncer à se formuler sur un plan esthétique, même si elle affirme le contraire ; c'est là encore ce qui la distingue de la psychologie de Bourget, qui voyait dans l'excès même de littérature – dans ce qu'on pourrait qualifier de « bovarysme » collectif – la source de la plupart des maux contemporains. Barrès, tout à l'opposé, opte à plusieurs reprises pour une perspective schopenhauerienne face au « malheur de la vie » : c'est en quelque sorte dans la contemplation esthétique – ici par le truchement de la poésie – qu'une forme de salut provisoire est possible ; il s'agit en effet pour le critique de suivre ceux qui cherchent la « quiétude » spirituelle dans « la cadence d'une strophe, […] la tendresse de leur rêverie ou […] l'audace d'une classification[4] ».

En fait, Barrès n'attend pas de résultat salvateur du seul processus créateur ; la lecture y participe aussi directement, par un effet de « sympathie » communicative entre le poète et

[1] Maurice Barrès, « Notes sur M. Paul Bourget », *Les Lettres et les Arts*, 1er février 1886.
[2] Maurice Barrès, « Psychologie contemporaine : (La Sensation en littérature). La Folie de Charles Baudelaire », *art. cit.*, p. 389.
[3] Cette crise, Bourget déjà la constatait, mais n'en voulait faire que le diagnostic : « Pourquoi ne pas reconnaître plutôt que toute une portion de la jeunesse contemporaine traverse une crise ? Elle offre les symptômes, visibles pour tous ceux qui veulent regarder sans parti pris, d'une maladie de la vie morale arrivée à sa période la plus aiguë. » (« Avant-propos de 1885 », *Essais*, *op. cit.*, p. 438)
[4] Maurice Barrès, « Psychologie contemporaine : (La Sensation en littérature). La Folie de Charles Baudelaire », *art. cit.*, p. 389.

son lecteur. L'art ne semble prendre tout son sens que dans cette communication, qui est aussi une forme de recréation en chaîne de chaque œuvre, par des sujets isolés et souffrants :

> Peut-être apprendrons-nous de leurs méditations quelque bien véritable et capable de se communiquer aux hommes ; du moins, nous verrons si le bonheur habite aux sentiers qu'ils suivirent. Et s'il se trouvait qu'ils connussent nos incertitudes, eux aussi, nous oublierions de souffrir dans l'orgueil de nous plaindre avec eux. Aussi bien n'est-ce pas là, au dernier mot, ce que nous demandons à l'art : une sympathie pour nos souffrances [?]. Tout est vain, tout est futile hors ce qui touche à notre moi[1].

Cette « sympathie » suppose même, pour le jeune critique, d'établir les critères permettant de définir une éthique stylistique, ou plus largement, une éthique de l' « expression » littéraire. Parmi les « poètes de la sensation », c'est Baudelaire qui en offre, en quelque manière, le modèle :

> Et Baudelaire est notre maître pour avoir réagi contre le matérialisme de Gautier, qui est le réalisme d'aujourd'hui, et contre tout le superficiel du romantisme. C'est par les *Fleurs du mal*, peut-être, que nous reviendrons à la grande tradition classique, appropriée sans doute à l'esprit moderne, mais dédaigneuse des viles couleurs éclatantes et de toutes les sauvageries plastiques, convaincue que l'intellectuel s'honore d'être discret, et rêvant d'exprimer en termes clairs et nuancés des choses obscures et toutes les subtilités intimes. Pour conclure, si je ne suis pas assuré que Mallarmé nous mène là, du moins, affirmons-le, Baudelaire suggéra des curiosités nouvelles à l'esprit français, et dota notre langue des plus délicats procédés d'analyse[2].

A l'opposé du cliché beuvien qui voyait en Baudelaire l'habitant de « la pointe extrême du Kamtchatka romantique », Barrès l'institue au contraire en parangon de ce qu'on appellera à *La NRF*, deux décennies plus tard, le « classicisme moderne » : le poète des *Fleurs du mal* a su approprier à « l'esprit moderne » « la grande tradition classique », en refusant les « viles couleurs éclatantes » comme « les sauvageries plastiques » – des qualificatifs esthétiques qui comportent, ici, autant de jugements « moraux » implicites. Il faut dire que les qualités stylistiques – clarté, nuance – déterminent elles-mêmes un certain *ethos* auctorial, dont la « discrétion » serait, par exemple, une des caractéristiques.

---

[1] *Ibid.*
[2] *Ibid.*, p. 441.

Le jeune critique reste plus sceptique sur l'apport de la poésie mallarméenne, comme on le voit ; ailleurs dans son article, il met en évidence ce qu'il pense être l'ambition essentielle de cette esthétique : «… il aspire simplement à ramasser dans un vers tout un poème, à formuler la vie et le tumulte d'une époque dans un mot ». Il n'empêche que cette « poésie symbolique est un excitant qui n'assouvit pas» : « il écrit pour lui seul, et quelques blasés le savourent.[1] » Mallarmé représente déjà, pour le jeune Barrès, une des impasses de la future poésie symboliste : par ce qui paraît être son caractère autotélique revendiqué, ainsi que par son refus de communiquer directement avec le public de ses lecteurs ; rétrospectivement, elle donnera à Barrès la même impression d'une esthétique sans issue où serait sans cesse remis à plus tard le grand œuvre qui prouverait le « génie » mallarméen – c'est en tout cas ainsi qu'il le perçoit en 1908, dans une note de ses *Cahiers* : « Qu'est-ce que le génie supérieur à son œuvre, sans œuvre ? Dans mon métier, j'y crois de moins en moins. Je ne crois plus du tout à un Mallarmé, à un génie qu'une œuvre ne prouve pas. Goethe a pu être supérieur à ses œuvres, mais enfin il se prouve par Faust, etc… Léonard aussi[2]. »

A l'opposé, Verlaine offrirait l'exemple d'une poésie plus sincère, plus accessible et plus proche de l'idéal de classicisme adapté à la modernité, dont Baudelaire aurait donné l'illustration la plus convaincante :

> Plus facile est le domaine de M. Paul Verlaine. Il connaît les souffrances communes ; il écrit d'exquises élégies, des romances chastes et sentimentales, là où il est bon, c'est le poète du tact, de l'infinie nuance. Le grand succès près des lettrés ne peut manquer de lui venir. (435)

Comme on le voit, esthétique et éthique d'auteur sont indissociables pour le critique des *Taches d'Encre*. Et *in fine*, ces deux dimensions prennent toujours corps dans un *ethos* auctorial donné. Cet *ethos* peut se révéler plus ou moins efficient, selon qu'il contribue ou non à réunir les trois facteurs qui font le succès d'un homme de lettres, et que relève Barrès dans ses *Cahiers* :

> Dans le succès d'un homme de lettres, il y a:/1° Sa personnalité (qui meurt avec lui) c'est-à-dire cette force propre qu'il prend dans le contact avec les autres hommes. Se rappeler la figure, l'autorité d'un Leconte de Lisle./2° L'espoir qu'on a en lui. Il donne l'impression qu'il produira, etc./3°Le besoin qu'on des gens de le lire.

[1] *Ibid.*, p. 434.
[2] *Mes Cahiers* (1896-1923), présenté par Guy Dupré, Paris, Plon, 1994, p. 413.

> Pendant cinquante ans tous les jeunes gens de dix-huit ans ont eu besoin de lire Musset [1].

2.3. Une esthétique générationnelle

Ce dernier besoin – celui du lecteur –, l'œuvre peut à la fois le susciter et y répondre si elle sait correspondre aux aspirations d'une génération donnée. Dans ses *Essais*, Bourget formule déjà sous cet angle la spécificité des « cas » psychologiques choisis pour chacune de ses études. Le choix de Stendhal, par exemple, qui peut paraître anachronique parmi des auteurs issus pour l'essentiel de la seconde moitié du siècle, ne s'explique pour Bourget que par le caractère tardif de sa réception. « Je serai compris vers 1880 » : c'est parce qu'il est en décalage avec son propre temps, et que son influence s'est exercée avec un effet retard remarquable, que Stendhal peut servir de révélateur à l'époque contemporaine. Bourget ne manque pas d'ailleurs de commenter cette formule fameuse, qu'il qualifie de « prophétique » : « Expliquer pourquoi cette prophétie ne s'est pas trompée, et pourquoi nous aimons d'un amour particulier ce méconnu d'hier, ne sera-ce pas expliquer par quelles nuances nous différons de nos prédécesseurs [2] ? » La méconnaissance de Stendhal par ses contemporains serait donc moins le signe d'une incompréhension de son « génie » par une époque obtuse, que l'annonce d'une « sensibilité » nouvelle, qui n'a trouvé sa véritable signification qu'à la fin du siècle. D'ailleurs, il est possible, affirme encore Bourget, que cette « sensibilité » stendhalienne ne dure pas plus longtemps que les générations qui y ont trouvé le reflet de leurs conceptions du monde et de la vie, et qu'elle devienne incompréhensible pour celles qui viendront après elles :

> Qui peut affirmer que dans quarante autres années ce même Stendhal et ses fervents ne seront pas enveloppés d'un profond oubli par une nouvelle génération, qui goûtera la vie avec des saveurs nouvelles ? […] Cette grande incertitude de la renommée littéraire a du moins ceci de bon qu'elle nous guérit des inutiles ambitions d'immortalité et qu'elle nous amène à ne plus écrire, comme Stendhal lui-même, que pour nous faire plaisir, à nous-mêmes et à ceux de notre race. –

[1] *Mes Cahiers*, tome I (janvier 1896-novembre 1904), préface d'Antoine Compagnon, Sainte Marguerite-sur-Mer, Editions des Equateurs, 2010, p. 180 (Troisième cahier, mai 1897-février 1898).
[2] Paul Bourget, *Essais de psychologie*, *op. cit.*, p. 176.

> J'entends Beyle ajouter avec son hochement de tête : « Comment toucher les autres, et à quoi bon[1] ?... »

C'est ce même phénomène d'adéquation générationnelle qui permet à Bourget d'envisager sous un autre angle – celui du « psychologue pur », précise-t-il, qui s'intéresse aux « mécanismes de détail », et non aux effets sociaux – le « style de décadence », dont il donne la fameuse définition dans ses *Essais*. Ce style, s'il reflète sur un plan proprement littéraire la décomposition du corps social en unités indépendantes, a cependant sa logique, celle précisément de générations qui cherchent d'abord à satisfaire la « singularité » de leur sensibilité, sans souci de son universalité et de sa valeur transhistorique :

> Ces littératures non plus n'ont pas de lendemain. Elles aboutissent à des altérations de vocabulaire, à des subtilités de mots qui rendront ce style inintelligible aux générations à venir. […] Qu'importe ? Le but de l'écrivain est-il de se poser en perpétuel candidat devant le suffrage universel des siècles ? Nous nous délectons dans ce que vous appelez nos corruptions de style, et nous délectons avec nous les raffinés de notre race et de notre heure. […] Complaisons-nous donc dans nos singularités d'idéal et de forme, quitte à nous y emprisonner dans une solitude sans visiteurs. Ceux qui viendront à nous seront vraiment nos frères, et à quoi bon sacrifier aux autres ce qu'il y a de plus intime, de plus spécial, de plus personnel en nous[2] ?

Dans son article des *Taches d'Encre*, Barrès reprend à son compte cette conception de l'œuvre, comme entité intimement liée à un public générationnel. Mais de manière plus affirmée que chez Bourget, il va en faire un principe central de sa critique, puis, à partir de la trilogie égotiste, de son esthétique.

Ainsi, ce qui rend selon lui si significatifs les « poètes de la sensation », c'est qu'ils « représentent la sensibilité et l'intelligence d'aujourd'hui, en même temps qu'ils modèlent les sensations, les sentiments et les idées de demain[3] ». Ces poètes peuvent être « prophétiques », comme le Stendhal de Bourget, ou simplement « contemporains », comme son Dumas fils ou ses Goncourt. Dans tous les cas, ils correspondraient à un certain état de la « sensibilité » – état toujours confondu avec une génération, dont le moment-clé, l'acmé morale et intellectuelle, serait celui de la jeunesse – le moment de

---

[1] *Ibid.*
[2] *Ibid.*, p. 16.
[3] Maurice Barrès, « Psychologie contemporaine : (La Sensation en littérature). La Folie de Charles Baudelaire », *art. cit.*, p. 390.

« ceux qui ont vingt ans ». *Les Fleurs du mal*, par exemple, ne seraient pas seulement l'expression individuelle d'un poète, elles seraient d'abord ce qui constitue la vie moderne elle-même telle que la vivent les « jeunes gens » : « A cet instant du siècle, des existences entières et des heures rares de chacun de nous sont faites de cette même substance dont Baudelaire a pétri son œuvre.[1] » Le critique, qui emploie ici le « nous », participe clairement de cette « sensibilité » générationnelle, et la valorise en tant que telle. A l'inverse, il y a, pour le jeune Barrès, des lecteurs qui n'en font pas partie – sans doute parce que trop âgés, ou « insensibles » à la modernité –, et qui ne peuvent donc comprendre la poésie baudelairienne :

> ...des hommes d'esprit et nombreux se refusent à comprendre *les Fleurs du mal*. Sincères, ils ont raison. C'est ici une querelle de sensation. La logique des filiations, le soulignage du critique n'y peuvent mais. Vous sentez ou vous ne sentez pas. C'est nous qui faisons la beauté de Baudelaire. Nos inquiétudes se mirent dans ses vers[2].

Mais de même que Bourget annonçait une possible désaffection, dans le futur, pour l'œuvre de Stendhal, trop attachée à une sensibilité « épocale », la « modernité » de la poésie baudelairienne semble la vouer, elle aussi, selon Barrès, à n'être qu'un moment transitoire dans l'histoire esthétique :

> Un jour viendra que *les Fleurs du mal*, n'exhalant plus les parfums d'aucune âme, tomberont dans l'oubli. Et rien ne demeurera de nos inquiétudes. Seuls, des chercheurs les exhumeront parfois de la poussière, tandis que la jeunesse d'alors agenouillera des enthousiasmes, aussi intransigeants que les nôtres, devant des autels nouveaux. Et ce sera justice, puisque telle est la nécessité[3].

Une demi-douzaine d'années plus tard, lorsque Barrès explicite, dans un « examen » de sa trilogie égotiste[4], quelles ont été ses intentions d'auteur, il réaffirme ces principes, mais cette fois pour qualifier la réception de son œuvre. Ainsi, le *Culte du Moi* s'adresse avant tout aux « contemporains » de l'auteur, à ces « jeunes gens » où se fait jour une « nouvelle façon de sentir » : « Ces idées où du sang circule, je les livre non à mes aînés, non à ceux

---

[1] *Ibid.*, p. 394.
[2] *Ibid.*
[3] *Ibid.*
[4] Cet *Examen des trois romans idéologiques* est dédié significativement à Paul Bourget. Publié d'abord sous forme d'article dans le Supplément littéraire du *Figaro* (2 octobre 1891), ce texte sera republié en plaquette en 1892, chez Perrin, sous le titre *Examen de trois idéologies*, avant de servir de préface aux différentes rééditions de *Sous l'œil Barbares* (1892, 1896 et 1911), et de fait d'introduction à l'ensemble de la trilogie égotiste (voir notes de Vital Rambaud dans *Romans et voyages* I, *op. cit.*, p. 1219, ainsi qu'Alphonse Zarach, *Bibliographie barrésienne*, *op. cit.*, p. 7.

qui viendront plus tard, mais à plusieurs de mes contemporains[1]. » Barrès reconnaît d'ailleurs – non pour le déplorer, mais pour en faire une composante explicite du régime de lecture qu'il cherche à instaurer – que « le principal défaut de cette manière c'est qu'elle laisse inintelligibles, pour qui ne les partage pas, les sentiments qu'elle décrit[2] ». Que ce propos soit formulé dans l'« examen » qui servira de principal paratexte à la trilogie égotiste est tout à fait révélateur : à la fois du type de « lecteur implicite » que le texte cherche à se donner, et de la façon – très explicite – qu'a Barrès de s'adresser à lui, de l'« élire » parmi tous les lecteurs possibles. Il montre aussi le glissement qui s'est opéré entre la conception générationnelle de Bourget et la sienne : pour le premier, ces phénomènes d'ancrage générationnel des œuvres relevaient surtout du constat objectif, et n'étaient pas valorisés pour eux-mêmes ; avec Barrès, ils deviennent un principe à part entière de son esthétique. Par là, le jeune auteur aurait pu se ranger parmi ces promoteurs du « style de décadence » que Bourget tentait de comprendre dans ses *Essais*, et qui se donnent, pour seul critère définissant l'horizon d'attente des œuvres, leurs « singularités d'idéal et de forme ».

2.4. Contre Flaubert : la remise en cause de l'impersonnalité littéraire

On rencontre un glissement similaire avec un autre grand principe de la critique bourgetienne, qui, chez Barrès, va lui aussi se déplacer du plan proprement critique à celui d'une esthétique tout à fait assumée et explicite. Ce principe prend sa source dans la contestation, par Bourget, de l'impersonnalité littéraire, telle qu'elle est alors promue par les tendances majeures de la littérature depuis plus de vingt ans : que ce soit en poésie, avec les Parnassiens, qui recherchent l'« impassibilité » poétique ; ou dans le roman, avec l'entreprise flaubertienne, et plus tard avec le naturalisme. Dans chaque cas, et aussi divers que soient les résultats esthétiques, il s'agirait pour l'auteur de s'effacer de son œuvre, à tout le moins comme personne biographique. Or, toute l'entreprise critique de Bourget – qui d'ailleurs, avant de devenir romancier, et ce n'est pas là son moindre paradoxe, participa au mouvement parnassien – vise d'une certaine façon à réhabiliter l'auteur, en particulier dans le processus d'interprétation des œuvres. Il renoue en cela avec la

[1] *Examen des trois romans idéologiques*, dans *Romans et voyages* I, *op. cit.*, p. 26.
[2] *Ibid.*, p. 16.

tradition critique ouverte par Sainte-Beuve, puis systématisée par Taine, mais en lui donnant une tonalité nouvelle, car plus consciemment polémique. Deux écrivains abordés dans ses *Essais* constituent à la fois un défi à cette approche, et une sorte de révélateur de sa prétendue pertinence : Ernest Renan et Gustave Flaubert.

Ernest Renan, d'abord, car son œuvre est placée sous le signe de l'objectivité scientifique et de la rigueur impersonnelle de l'histoire positiviste :

> …est-il légitime de considérer une telle œuvre autrement que du point de vue scientifique ? C'est la prétention des savants, que le résultat de leurs travaux demeure comme indépendant de leur personne. Même cette impersonnalité constitue le caractère propre de la connaissance scientifique[1].

Cependant, cette personnalité, dissimulée derrière les prétentions à l'objectivité, se trahirait par plusieurs indices convergents. Dans le choix des sujets d'étude, d'abord, où se révèle, chez le savant, la prééminence d'un type particulier d'imagination. Selon Bourget, ces choix sont encore plus significatifs quand il s'agit d'un historien comme Renan :

> Je disais que le choix seul d'un sujet d'histoire pouvait être considéré comme l'indice d'une sensibilité entière. Il n'est pas besoin d'une grande habitude de ces sortes de réflexions pour reconnaître, dans les titres mêmes des volumes publiés par Renan, la preuve indiscutable qu'une sensibilité toute religieuse a conduit l'écrivain, et que son imagination doit être surtout morale et tournée vers les émotions de la conscience[2].

Autre indice révélateur, le style de l'écrivain : « L'imagination d'un écrivain se manifeste plus particulièrement par son style. A examiner de près celui de Renan, et par le menu, une preuve nouvelle s'ajoute à l'induction que l'effet d'ensemble nous avait suggérée[3]. » Et Bourget de déterminer à partir de ce style non seulement les caractéristiques de la pensée renanienne, mais les linéaments de ses impulsions profondes. Car aussi mystérieux et impénétrable fût-il, ce style confirmerait les intuitions du critique sur le type de personnalité que possède le sage de Tréguier :

> S'il dessine un paysage, c'est d'un trait mince et qui dégage un caractère moral dont les couleurs et les lignes sont le transparent symbole. La période, un peu lente, mais souple, est adaptée au rythme de la parole intérieure qui sort du fond d'une conscience ramenée sur elle-même et se racontant son rêve. Les formules d'atténuation abondent, attestant, avec une certaine incapacité d'affirmer, un souci

[1] Paul Bourget, *Essais de psychologie*, *op. cit.*, p. 26.
[2] *Ibid.*, p. 30.
[3] *Ibid.*, p. 31.

> méticuleux de la nuance. L'harmonie semble ne pas résider dans les rencontres des syllabes, mais venir d'au-delà, comme si la matérialité de sons servait à transporter quelque mélodie idéale, plutôt pressentie qu'entendue[1] (32).

Le critique peut donc assez aisément contourner les ruses de cette disparition volontaire de l'auteur derrière son œuvre. Pour cela, il lui suffirait de reconnaître les traits de la personnalité auctoriale à travers ses phrases, comme il sait le faire, au réveil, des formes « fines et gracieuses » de la femme en peignoir – pour reprendre l'image assez parlante de Bourget : « Le vêtement de phrases qui vêt la sensibilité d'un écrivain a, lui aussi, ses trahisons et ses indications[2]. »

Flaubert représenterait, quant à lui, le choix volontaire de l'impersonnalité, qui ne dépend pas, contrairement à Renan, des nécessités de la méthodologie scientifique, puisqu'elle ne s'applique qu'à la seule fiction littéraire. Mais Bourget ne se contente pas cette fois de déceler, « derrière » ses phrases et à l'encontre de ses intentions, la personnalité de l'auteur ; il conteste en outre, de façon appuyée, la pertinence de ce parti-pris flaubertien, qui lui semble un non-sens autant esthétique que professionnel. Il qualifie le choix de l'impersonnalité comme une « discipline mutilante », un « long martyre intellectuel », dont Flaubert a certes été la « victime héroïque », mais qui s'avère aussi, pour le critique des *Essais*, une « erreur »[3]. Cela d'autant plus qu'il va à l'encontre de la « grande découverte de notre critique moderne », qui est la « mise à jour de l'étroite parenté, disons mieux, de l'identité qui existe entre le poète et le poème, l'œuvre et l'artiste » :

> L'œuvre est tout ? Mais est-ce que l'œuvre possède une existence en soi et différente de l'esprit qui la produit ? Est-ce qu'une création d'un artiste, tableau ou statue, poème ou roman, morceau de musique ou d'architecture, n'a pas pour première condition d'être la transparence d'une sensibilité, la révélation directe ou symbolique d'une certaine âme ? Et la valeur de l'âme ainsi manifestée ne fait-elle pas la valeur de cette révélation ? […] Par les mots, par les formes, par les accords, par les couleurs, cet artiste raconte son mirage de l'univers, sa tendre façon de goûter la vie, de désirer le bonheur, de subir la douleur, et ce que nous appelons le talent réside dans le je ne sais quoi d'indéfinissable qui est la personne même[4].

[1] *Ibid.*, p. 32.
[2] *Ibid.*, p. 81.
[3] *Ibid.*, p. 120.
[4] *Ibid.*, p. 121.

Dans cette mise en cause de l'« art pour l'art » au profit d'une esthétique de l'« expression », on voit qu'il ne s'agit pas encore de plaider pour un art utilitaire qui aspire à « l'influence pratique et sociale ». Pour le critique des *Essais*, l'art s'inscrit encore dans une dimension « spiritualiste » : il a pour fonction essentielle de révéler les « âmes », et il peut réaliser ce dessein sur un plan « symbolique ». De plus, l'arrière-fond philosophique est marqué ici par un idéalisme radical, où la notion même de « réalité » devient sujette à caution : chaque « artiste [ne] raconte [que] son mirage de l'univers ». Un idéalisme littéraire qui n'est pas sans rappeler, par son insistance sur « la personne même », l'égotisme barrésien, qui peut être lu dès lors comme son prolongement. Bourget en donne d'ailleurs une définition que l'auteur du *Culte du Moi* aurait pu reprendre sans doute à son compte :

> Chacun de nous aperçoit non pas l'univers, mais son univers ; non pas la réalité nue, mais, de cette réalité, ce que son tempérament lui permet de s'approprier. Nous ne racontons que notre songe de la vie humaine, et, en un certain sens, tout ouvrage d'imagination est une autobiographie, sinon strictement matérielle, du moins intimement exacte et profondément significative des arrière-fonds de notre nature. Notre pensée est un cachet qui empreint une cire, et ne connaît de cette cire que la forme qu'il lui a d'abord imposée[1].

Enfin, l'impersonnalité flaubertienne contredit ce qui constitue, pour Bourget, une des finalités premières de l'œuvre d'art : celle de soutien au perfectionnement personnel. Le critique lui oppose d'ailleurs, sur ce plan, le contre-exemple de Goethe – un nom qui reviendra souvent, lui aussi, sous la plume de Barrès :

> [Flaubert] s'est bandé à ne pas raconter son cœur. […] Il peut être considéré, de ce point de vue, comme ayant exactement réalisé le contraire de ce qui fut l'idéal de Goethe. Ses œuvres, au lieu d'être des moments heureux de sa pensée et les moyens de son perfectionnement intérieur, lui furent des supplices et des mutilations[2].

Entre l'« œuvre-symptôme » et l'« œuvre-thérapie » – pour reprendre la distinction de Ricoeur –, Bourget donne sa nette préférence à la seconde, même si les *Essais* prétendent recenser les manifestations de la « psychologie contemporaine » sous l'angle, précisément, du symptôme. Par cette préférence explicite concernant la finalité de la littérature, c'est

[1] *Ibid.*, p. 82.
[2] *Ibid.*, p. 121.

donc la tendance « moraliste » de la critique bourgetienne qui affleure à nouveau ici, derrière l'objectivité du « psychologue ».

Barrès conteste presque dans les mêmes termes ce principe d'impersonnalité littéraire, avec des conséquences similaires sur ses options critiques et esthétiques, même si le jeune écrivain, encore une fois, les assume plus explicitement que son aîné dans la définition de son *ethos* d'auteur, et en radicalise les effets.

Dans son article sur les « poètes de la sensation », il refuse d'interpréter la poésie baudelairienne, même dans ses aspects en apparence les plus rigoureusement formels, autrement que sous l'angle d'une poétique de l' « expression ». Il conteste par là l'axe de défense de ceux qui ont excipé de cette profession d'impersonnalité pour contourner les reproches d'immoralité adressés à Baudelaire : « Ceux-là mêmes qui défendirent alors Baudelaire ne semblent guère le comprendre. "Œuvre sérieusement impersonnelle", écrivent-ils. Quelle erreur[1] ! » Et Barrès d'ajouter qu'il n'est pas besoin non plus de tenir compte de ce retrait de l'auteur pour comprendre Flaubert et Leconte de Lisle, les deux autres principaux défenseurs de l'impersonnalité littéraire. Quelle que soit en effet l'inscription énonciative de l'écrivain dans son œuvre, ce serait toujours sa « personnalité » qui intéresserait le lecteur : « Que le poète généralise plus ou moins sa pensée, que son moi intervienne ou non, au demeurant c'est toujours lui qui nous intéresse[2]. » Le jeune critique affirme d'ailleurs, comme Bourget, que les choix esthétiques – thématiques ou stylistiques, par exemple – seraient en eux-mêmes révélateurs de l' « âme » auctoriale : « ...un grand artiste se révèle dans le choix de ses sujets même et par les infinies nuances de son art faites des reflets les plus changeants de son âme[3]. » A partir de ces considérations, Barrès relit les *Fleurs du mal* sous un angle qui paraîtrait aujourd'hui bien discutable, puisqu'il s'agit d'en faire, purement et simplement, un témoignage autobiographique parmi d'autres, de même statut que les souvenirs des « familiers » du poète. Ce faisant, il reprend à son compte le principe critique de Bourget, pour qui « tout ouvrage d'imagination est une autobiographie » : « Lisez l'œuvre de Baudelaire, écoutez

[1] Maurice Barrès, « Psychologie contemporaine : (La Sensation en littérature). La Folie de Charles Baudelaire », *art. cit.*, p. 391.
[2] *Ibid.*, p. 453.
[3] *Ibid.*, p. 453.

ses familiers, relisez-le avec soin, vous sentirez sous cette forme enveloppée un homme étrange, mais sincère, une autobiographie, la vie d'un sensualiste[1]. »

Lorsque Eugène Crépet publie en 1887 les journaux intimes et la correspondance de Baudelaire, Barrès peut y voir une confirmation de son approche critique. Dans le compte rendu de la publication de Crépet qu'il écrit pour le *Voltaire* et la *Jeune France* – « Le Caractère de Baudelaire »[2] –, il procède même à un renversement significatif : ce sont les écrits intimes qui donnent leur vraie valeur à l'œuvre poétique ; le critique exhorte ceux qui réduisent le poète des *Fleurs du mal* aux clichés de la critique à lire ces textes alors méconnus, car « ils y connaîtraient enfin le vrai caractère de Baudelaire, et quelques-uns, pour l'amour de l'homme, comprendraient le poète[3]. » Il estime nécessaire aussi de juger l'œuvre du poète par l'effort inabouti, par l' « idéal d'art » qu'elle représente, autant que par ce qui a pu être effectivement réalisé et publié[4]. C'est donc parce qu'ils révèlent sa véritable « personnalité », ainsi que ses aspirations irréalisées, que les écrits intimes prennent le pas sur le reste de l'œuvre, et notamment sur la poésie – qui, elle, ne livrerait qu'une partie, peut-être inessentielle, de son « moi » :

> Sa forte intelligence, si ordonnée, si lucide, ne fut jamais que l'esclave raisonneuse de ses nerfs malades. Il n'a pas fourni ce qu'il projetait. C'est donc à son rêve de vie et à son idéal d'art qu'on connaîtra le mieux son caractère[5].

Sur le plan de l'*ethos* d'auteur, cette approche conduit à valoriser la sincérité comme critère déterminant de la valeur d'une œuvre. Or, les écrits intimes de Baudelaire permettent, selon Barrès, de juger sur pièces de la sincérité du poète. Ils démontreraient aussi, du même coup, que sa poésie a échappé à l'écueil de la pure « rhétorique » – un piège que n'ont pas su éviter, selon lui, de nombreux héritiers de Baudelaire[6] :

> Cette monographie, longuement documentée, permet à tous lecteurs de restituer l'admirable caractère du sincère et clairvoyant Baudelaire, qui, sans négliger

---

[1] *Ibid.*, p. 391.
[2] Maurice Barrès, « Le Caractère de Baudelaire », *La Jeune France*, août 1887, p. 738-742.
[3] *Ibid.*, p. 738.
[4] Il affirmait déjà à propos des « poètes de la sensation » : «… c'est leur effort, la chose à faire plutôt que la chose faite, que nous admirons » (« Psychologie contemporaine… », *art. cit.*, p. 441).
[5] Maurice Barrès, « Le Caractère de Baudelaire », *art. cit.*, p. 741.
[6] Voilà son jugement à propos des héritiers de Baudelaire : « Les plus audacieux en viennent à demander la sensation à la seule résonance du mot ; ce sont des évocateurs, des musiciens. – Comme Baudelaire eût souri à les voir parfois convoquer les mots les plus lointains pour rehausser une puérilité, lui l'esthéticien toujours réfléchi, et qui prétendait à rendre, par les mots les plus simples, les plus complexes impressions ». (« Psychologie contemporaine... », *art. cit.*, p. 433)

d'améliorer les procédés de son art, prétendit, comme ses pairs, Stendhal et Sainte-Beuve, à l'honneur d'être plus qu'un rhétoricien[1].

On le constate, les écrits intimes permettent au jeune critique de rattacher le poète des *Fleurs du mal* à une lignée de prosateurs – Stendhal, Sainte-Beuve – où pourrait se reconnaître davantage Bourget, et avec lui nombre de romanciers « psychologues », que les futurs poètes-phares du Symbolisme. Toutefois, contrairement à l'auteur des *Essais*, Barrès refuse de faire de Baudelaire le représentant typique de la « décadence »[2] ; il prend même, sur ce point, ses distances avec son aîné, en évitant de réduire le poète aux manifestations le plus explicites de son « caractère moral » : « ... [Bourget] limite rigoureusement sa psychologie. Satisfait de dégager les caractères moraux de l'éducation baudelairienne, il glisse sur les résultats et veut ignorer les origines[3]. » Or, par-delà la matière sulfureuse des *Fleurs du mal*, il s'agit de valoriser l'*ethos* poétique de Baudelaire, son « rêve de vie » et son « idéal d'art », qu'expriment d'abord ses choix stylistiques, et que révèleront plus tard ses écrits intimes. On voit ainsi que si Barrès partage sa méthode avec celle de Bourget, c'est pour en tirer des conclusions en partie divergentes : une stratégie qui vise sans doute à s'en différencier, tout en choisissant le même « terrain » critique que lui ; mais une façon aussi d'assumer autrement la modernité littéraire.

Le privilège donné à la fonction « expressive » de la littérature induit enfin des effets précis sur le régime de lecture. En effet, l'indistinction entre l'homme et l'œuvre est la principale condition, selon le critique, pour que puisse s'opérer la « sympathie » entre auteur et lecteur : « C'est qu'ici l'œuvre et l'auteur ne font qu'un. Sommes-nous parents de ce malade, *les Fleurs du mal* deviennent notre histoire même[4]. » Une relation transitive s'instaure ici de l'auteur au lecteur, où le texte n'est plus que la série de signes « connivents » entre ces deux instances « parentes ».

Tous ces principes – primauté de la personnalité auctoriale et de son « expression », recherche de la sincérité, « transitivité » de l'œuvre – découlent directement de la

[1] Maurice Barrès, « Le Caractère de Baudelaire », *art. cit.*, p. 742.
[2] Même si dans ses poèmes de jeunesse, notamment dans *Les Aveux* (1882), il n'échappe pas à l'influence de Baudelaire, Bourget se montre par la suite, notamment dans l'essai qu'il lui consacre, beaucoup plus sceptique sur les bénéfices qu'il faudrait attendre de sa poésie, et semble en regretter le vaste rayonnement sur les contemporains : « Il était un homme de décadence, et il s'est fait un théoricien de décadence. C'est peut-être le trait le plus inquiétant de cette inquiétante figure. C'est peut-être celui qui a exercé la plus troublante séduction sur une âme contemporaine». (*Essais de psychologie contemporaine*, *op. cit.*, p. 13-14)
[3] Barrès, « Psychologie contemporaine... », *art. cit.*, p. 390.
[4] *Ibid.*, p. 432.

contestation de l'impersonnalité littéraire telle que Bourget la met en pratique dans sa critique. Barrès ne va pas seulement la reprendre à son compte dans son article des *Taches d'Encre* ; il en fera, avec le *Culte du Moi*, le cœur de son esthétique littéraire. C'est ce que révèlent en tout cas les différents paratextes de la trilogie égotiste.

On trouve ainsi dans l'*Examen des trois romans idéologiques* de 1891 l'affirmation que l'œuvre est de la vie toute pure : « Ne voici pas de la scolastique, mais de la vie[1] » – ce qui est une façon, en somme, de présupposer la transitivité de l'œuvre, qui n'est pas considérée comme un médium indirect ou déformant, mais comme le truchement transparent du « moi ». Dans la préface à la réédition de 1905 d'*Un homme libre*, cette vision est toujours maintenue : « Je vivais dans une crise perpétuelle ; ma pensée était, que dis-je ! elle est encore une chose vivante, la forme de mon âme. Qu'est-ce que mon œuvre ? Ma personne toute vive emprisonnée. La cage en fer d'une des bêtes du Jardin des Plantes[2]. » On retrouve enfin, dans l'*Examen*, le primat de la sincérité comme fondement de son *ethos* auctorial : Barrès assure en effet que face à ceux qui « marchent vêtus de façons de sentir qui ne furent jamais les leurs [...] nous avons eu la passion d'être sincères et conforme à nos instincts[3] ».

2.5. D'un intercesseur l'autre

En vue d'incarner cet *ethos* auctorial en des figures concrètes, Barrès s'est en outre approprié plusieurs écrivains qui sont au cœur du corpus bourgetien et, pourrait-on dire, de sa démonstration. Ces emprunts sont pour la plupart bien connus[4]. On sait aussi quel rôle matriciel a joué l'analyse que fait Bourget de ces figures – en particulier de Baudelaire, de Stendhal, de Benjamin Constant ou encore de Renan – dans la conception de l'égotisme barrésien. Nous ne reviendrons pas sur le détail de ces transferts multiples, et sur l'historique de cette réappropriation ; mais il convient en revanche de souligner les glissements généraux que Barrès opère sur ces figures à partir de l'analyse qu'en fait Bourget, et le rôle qu'elles assument chez lui dans la définition de l'interlocution littéraire.

---

[1] *Examen des trois romans idéologiques*, dans *op. cit.*, p. 25.
[2] « Préface de 1904 » à la réédition de 1905 d'*Un homme libre* (dans *Romans et voyages* I, *op. cit.*, p. 91).
[3] *Examen*…, *op. cit.*, p. 23.
[4] Voir notamment le chapitre consacré à Barrès dans l'ouvrage de Pierre-Georges Castex, *Horizons romantiques*, *op. cit.*

De façon générale, on peut remarquer que tous les éléments qui définissent pour Bourget la littérature de « décadence », ou du moins ceux qui signaleraient, symptomatiquement, la crise que traverse l'époque, vont être assumés par Barrès comme les facteurs d'un possible dépassement de cette même crise. C'est du moins ainsi qu'il va les mettre en scène dans le *Culte du Moi*, qui peut être lu comme un manuel de thérapie morale par exacerbation des symptômes de crise, à l'usage aussi bien de l'auteur que du lecteur. Projet qu'on peut aussi, en d'autre termes, définir ainsi : comment devenir un cas de psychologie bourgetienne, en vue de dépasser le « pessimisme » de Bourget ?

L'un des principaux symptômes de la « décadence », c'est l'excès d'analyse dont serait victime l'époque. Bourget y insiste à plusieurs reprises dans ses *Essais*, et c'est là que la tonalité moralisante, malgré la distance « psychologique » proclamée, devient la plus appuyée. Ce trop-plein d'analyse tiendrait au statut même de l'homme moderne, livré tout entier et sans précaution à l'exercice de la pensée : « Ces précautions, notre âge moderne les ignore, persuadé qu'il est que l'homme vit seulement d'intelligence, et il joue avec la pensée comme un enfant avec un poison[1] ». Or l'analyse utilisée à outrance ne serait pas, selon lui, sans conséquence :

> … c'est l'habitude acharnée de l'analyse qui empêche le sourd travail de l'inconscience dans notre cœur et tarit la sensibilité comme à sa source. – L'usure de la volonté achève l'œuvre destructive, et ici les maladies encore non classées pullulent redoutablement. L'abondance des points de vue, cette richesse de l'intelligence, est la ruine de la volonté, car elle produit le dilettantisme et l'impuissance énervée des êtres trop compréhensifs[2].

C'est bien le « dilettantisme » qui résume la crise que traverse l'époque, selon Bourget, avec son cortège de maux : « ruine de la volonté », impuissance d'agir, stérilité créatrice. Il donne d'ailleurs une définition de cette notion qui fera date elle aussi, dans son essai sur Renan : « C'est beaucoup moins une doctrine qu'une disposition de l'esprit, très intelligente à la fois et très voluptueuse, qui nous incline tour à tour vers les formes diverses de la vie et nous conduit à nous prêter à toutes ces formes sans nous donner à aucune[3]. » Le dilettantisme conduit au nivellement des vérités et des « façons de sentir », et révèle chez celui qui s'y adonne un scepticisme profond, « raffiné à la fois et

[1] Paul Bourget, *Essais de psychologie contemporaine*, *op. cit.*, p. 100.
[2] *Ibid.*, p. 99-100.
[3] *Ibid.*, p. 36.

systématique», puisque le dilettante est capable de « sortir de soi et de se représenter une façon d'exister très différente[1] ». Bref, le dilettantisme trahit une forme de parasitisme supérieur qui se nourrit du désarroi même qui suit la grande faillite des croyances traditionnelles ; il est en cela une « science délicate de la métamorphose intellectuelle et sentimentale », réservée à quelques esprits supérieurs, mais néanmoins porteuse, pour le critique des *Essais*, de tous les dangers menaçant la cohésion sociale.

Bourget fait coïncider l'apparition de ce phénomène avec celle du romantisme, qui a confirmé le passage des écrivains du plan de la création – forcément spontanée et liée au « sourd travail de l'inconscience dans notre cœur » – à celui de la critique, qui cherche non plus à créer de nouvelles « sensibilités », mais à recenser, délimiter et comprendre toutes celles qui se sont accumulées au cours de l'histoire. Les romantiques ont anticipé en cela, selon Bourget, les conclusions des historiens positivistes – et celles des « psychologues » eux-mêmes :

> Une vérité apparaît, confuse encore et enveloppée, mais déjà perceptible, à savoir : qu'il y a beaucoup de façons légitimes, bien que contradictoires, de rêver le rêve de la vie. Le romantisme est la première intuition de cette vérité, certainement plus favorable à la science qu'à la poésie, et au dilettantisme qu'à la passion. Pourtant les romantiques se croient des créateurs et non pas des critiques[2].

Mais alors que psychologues et historiens n'aspirent qu'au « désintéressement intellectuel », suivant ainsi le modèle goethéen, les romantiques ont été enclins à projeter leur « passion frémissante et jeune » dans cette multiplicité de formes d'exister, envisagées comme équivalentes, comme également légitimes ; ils ont voulu s'incarner dans chacune de ces formes – traçant par là-même la ligne de séparation entre science et dilettantisme :

> Ils voulaient, non pas se représenter les mœurs d'autrefois et les âmes lointaines, mais se les appliquer si l'on peut dire, mais vivre ces mœurs, mais avoir ces âmes, si bien que par une inconsciente contradiction, ces fanatiques de l'exotisme étaient en même temps les plus personnels des hommes, les plus incapables de sortir d'eux-mêmes pour se transformer en autrui[3].

Le dilettantisme – en particulier dans sa manifestation littéraire – serait ainsi un symptôme de décadence, parce qu'il confirmerait chaque individu dans ses prétentions

[1] *Ibid.*
[2] *Ibid.*, p. 85.
[3] *Ibid.*, p. 86.

égoïstes, en lui faisant prendre en quelque sorte ses rêves pour des réalités. C'est d'ailleurs ce « bovarysme » généralisé, où chacun souffrirait de la discrépance entre réalité et idéal, qui formerait, selon Bourget, l'un des principaux héritages du romantisme.

Mais ces symptômes négatifs du « mal du siècle » peuvent aussi avoir, dans les *Essais*, un versant positif, et des figures littéraires sont là pour en donner la preuve. Chez certains artistes, l'analyse pourrait en effet coexister avec l'exaltation, l' « énergie » avec l' « intelligence pure ». Un tel équilibre serait réservé à quelques « âmes d'élite », qui sauraient dépasser l'état morbide auquel les mêmes conditions psychologiques ont réduit un Baudelaire ou un Benjamin Constant :

> Dans ces âmes d'élite, l'extrême développement des idées n'est pas mortel à l'intense développement des passions. Au lieu de résister à l'esprit d'analyse, elles s'y abandonnent, mais sans s'y corrompre. Au lieu de se gâter par la réflexion, elles s'y développent. Elles se complaisent à donner au sentiment l'amplitude d'une pensée. La vie cérébrale se surajoute pour elles à la poussée de la vie instinctive, sans la ralentir. Elles aiment d'autant mieux qu'elles savent qu'elles aiment, elles jouissent d'autant plus qu'elles savent qu'elles jouissent. C'est parmi ces âmes que se recrute la légion des grands artistes modernes, et si nous sommes les rivaux des siècles plus jeunes, c'est par quelques œuvres où ces âmes ont fixé un peu de l'Idéal singulier qui flotte devant elles […][1].

Parmi ces âmes d'exception, il y aurait des créateurs aussi divers que Léonard de Vinci, Henri Heine, Goethe, Renan. Mais l'un des meilleurs exemples de cette alliance en apparence incompatible entre analyse et enthousiasme demeurerait Stendhal :

> L'analyse ici donne un coup de fouet à la sensation, et si ce coup de fouet cingle les nerfs de tous les personnages que Beyle nous décrit, c'est que lui-même en avait éprouvé les cuisantes délices. Et si nous aimons, nous, ces personnages, c'est qu'ils sont nos frères par ce mélange, presque impossible avant notre XIX[e] siècle, de naturel et de raffinement, de réflexion et de sincérité, d'enthousiasme et d'ironie[2].

Malgré de telles « âmes d'exception », le constat de Bourget sur l'abus d'analyse et le dilettantisme qu'il entraînerait reste plutôt pessimiste quant au bilan contemporain de ces tendances littéraires : « J'ai examiné un poète, Baudelaire ; j'ai examiné un historien, Renan ; j'ai examiné un romancier, Gustave Flaubert ; j'ai examiné un philosophe, Taine ; je viens d'examiner un de ces artistes composites, en qui le critique et l'écrivain

[1] *Ibid.*, p. 190.
[2] *Ibid.*

d'imagination s'unissent étroitement, et j'ai rencontré, chez ces cinq Français de tant de valeur, la même philosophie dégoûtée de l'universel néant[1]. » Il faut, selon le critique, tourner ses regards vers l'Angleterre pour trouver, parmi les contemporains, des hommes capables d'utiliser leur dilettantisme à bon escient – des « hommes supérieurs » qui savent, comme les Léonard ou les Goethe, faire coexister « pouvoir de comprendre » et « pouvoir créateur » : « Qu'étaient-ils, sinon des hommes supérieurs, ces grands personnages politiques, capables, comme Macaulay ou Disraeli, d'appliquer aux compositions littéraires et aux luttes parlementaires, aux intérêts financiers et aux difficultés diplomatiques, une intelligence toujours préparée[2] ? »

Toutefois, Bourget n'apporte, dans ses *Essais*, aucune « solution » aux constats qu'il émet sur la société contemporaine – cette société malade, en quelque sorte, de son excès d'intelligence. Il est vrai que le critique ne décrypte encore son époque qu'à travers le truchement d'écrivains « représentatifs », et sous un angle qui prétend à l'objectivité, malgré les penchants clairement « moralistes » de sa « psychologie ». C'est en fait avec son roman *Le Disciple* (1889) que va se former chez lui une vision sociale à la fois plus marquée idéologiquement et plus soucieuse d'apporter des réponses pratiques aux « maux » du temps, une vision conservatrice qui culminera assez logiquement avec sa conversion au catholicisme dans les années 1890, puis dans son rapprochement avec l'Action française la décennie suivante.

Barrès, on l'a dit, va reprendre le cadre de réflexion et les figures centrales mises en avant par Bourget, mais en inversant, en quelque sorte, la valeur axiologique que le critique des *Essais* leur avait attribuée. Certes, on retrouve des figures valorisées par ce dernier : c'est le cas, par exemple, de Disraeli, évoqué à plusieurs reprises dans le *Culte du Moi*. Il paraît peu douteux que Barrès a reconnu sa propre ambition dans cet homme aux talents multiples, vrai exemple de dilettantisme « réussi » qui a su transcender l'opposition entre politique et littérature[3]. Mais ce sont surtout les grands représentants bourgetiens de

[1] *Ibid.*, p. 207.
[2] *Ibid.*, p. 56-57.
[3] Barrès reprend cette « posture » que Bourget attribue proprement à Disraeli dans plusieurs textes des années 1890. C'est le cas notamment dans la lettre de Barrès à Léon Deschamps dans le numéro de *La Plume* consacré à l'écrivain égotiste (1er avril 1891), lettre où le nom de Disraeli est d'ailleurs cité comme une de ses admirations : « …je suis d'une espèce d'esprits qui sont attirés par tout ce qui est matière

la « modernité » – Renan, Baudelaire et Benjamin Constant – qui vont jouer un rôle central dans la trilogie égotiste. Les rapports du jeune Barrès à Renan sont bien sûr ambigus, et font intervenir une animosité avant tout générationnelle envers ce magistère intellectuel devenu trop pesant. Il n'en reste pas moins que la trilogie, en le convoquant comme interlocuteur privilégié, quoique malmené, lui accorde une place de choix parmi ceux qui ont rénové les « façons de sentir » contemporaines. Quant à Constant et Baudelaire, on sait que le jeune auteur leur a conféré rien moins qu'un statut d' « intercesseurs » – pour les raisons, précisément, qui ont fait naître chez Bourget de fortes réticences à leur égard.

En effet, s'il y a une valeur que Barrès réhabilite contre son aîné, c'est bien la notion d' « analyse », au point que le constat bourgetien de la « décadence » par trop-plein d'analyse s'en trouve renversé : l'abus d'intelligence n'est plus ce qui paralyse le « pouvoir créateur », mais au contraire ce qui le renforce. Preuve semble en être donnée, par le jeune auteur, dans sa façon même d'utiliser les « aventures » de l'analyse pour constituer la trame romanesque de sa première trilogie. En effet, les trois récits peuvent être lus comme un développement et une variation sur cette formule centrale du credo égotiste, exposée dans *Sous l'oeil des Barbares*, et qui peut être interprétée comme une relecture positive et volontariste du diagnostic de Bourget :

> Premier principe : *Nous ne sommes jamais si heureux que dans l'exaltation.* / Deuxième principe : *Ce qui augmente beaucoup le plaisir de l'exaltation, c'est de l'analyser.* / La plus faible sensation atteint à nous fournir une joie considérable, si nous en exposons le détail à quelqu'un qui nous comprend à demi-mot. Et les émotions humiliantes elles-mêmes, ainsi transformées en matière de pensée, peuvent devenir voluptueuses[1].

Pour donner tout son poids à cette formule, Philippe et Simon, les deux protagonistes principaux d'*Un homme libre* (1889), vont convoquer des exemples prestigieux ; ce sont justement les « intercesseurs » que l'auteur reprend au corpus bourgetien : Baudelaire et Benjamin Constant, auxquels vient s'adjoindre Sainte-Beuve (autre figure souvent citée dans les *Essais*). Le passage sur Baudelaire, présent dans les brouillons du texte, a certes disparu de l'édition définitive d'*Un homme libre*. P.-G. Castex a toutefois bien mis en

---

d'idéologie ; je suis passionné de tous raisonnements sur la vie : choses de bourse, choses de politique, plus encore que des choses du métier littéraire. »

[1] *Sous l'œil des Barbares*, dans *Romans et voyages* I, *op. cit.*, p. 102.

évidence tout ce que devait Barrès au poète dans le développement thématique du récit, et en particulier dans l'usage d'un certain champ lexical, repris des journaux intimes et appliqué à la définition de son propre égotisme : « bohémianisme », « *acedia* » et le terme d'« intercesseur » lui-même[1]. Dans ce passage non retenu, Philippe défendait, face à Simon, Baudelaire et ses inconséquences supposées, au nom de la personnalité qui transparaît dans les journaux intimes et dans les lettres[2]. Barrès introduisait ainsi dans la fiction les principes soutenus dans ses textes critiques sur le poète des *Fleurs du mal*. Il y reprenait aussi une des maximes des journaux intimes dont il avait déjà souligné, dans son article de 1887 sur Baudelaire, l'importance pour le développement futur d'une certaine « culture du Moi » : « Quand [Baudelaire] mourut [...], il avait enfin inscrit sur son journal ce but suprême du haut dilettantisme : "Avant tout, être un grand homme et un saint pour soi-même". Pour soi-même !... dernier mot de la vraie sincérité[3]. »

Le « dilettantisme » barrésien, fondé comme on le verra plus loin, sur un culte esthétique de l'émotion d'origine symboliste, présente les « intercesseurs » comme des figures exemplaires, permettant à Philippe et à son compagnon de surmonter les difficultés de l'entreprise égotiste :

> Notre âme et l'univers ne sont en rien distincts l'un de l'autre ; ces deux termes ne signifient qu'une même chose, la somme des émotions possibles./ Hélas ! devant un immense labeur, mon ardeur si intense défaille. Comment, sans m'égarer, amasser cette somme des émotions possibles ? Il faut qu'on me secoure, j'appelle des *intercesseurs*[4].

Poursuivant la tendance initiée par le choix des *Exercices spirituels* de Loyola, comme modèle laïcisé de progression spirituelle et intellectuelle, les protagonistes du récit vont élever ces « intercesseurs » au rang de « saints » :

> Il est, Simon, des hommes qui ont réuni un plus grand nombre de sensations que le commun des êtres. Echelonnés sur la voie des parfaits, ils approchent à des degrés divers du type le plus complet qu'on puisse concevoir ; ils sont voisins de Dieu. Vénérons-les comme des saints. Appliquons-nous à reproduire leurs vertus, afin que nous approchions de la perfection dont ils sont des fragments de grande

[1] Voir Castex, *Horizons romantiques*, *op. cit.*, p. 318.
[2] *Ibid.*, p. 317.
[3] *Art. cit.*, p. 742.
[4] *Un homme libre*, dans *Romans et voyages* I, *op. cit.*, p. 121.

valeur./Aisément nous nous façonnerons à leur imitation, maintenant que nous connaissons notre mécanisme[1].

Pour faciliter le processus imitatif, il s'agit ensuite de méditer la « biographie » de ces « saints », qui vont inspirer aux apprentis égotistes une véritable « sympathie », c'est-à-dire une reconnaissance euphorique, dans ces figures élues, d'images fragmentaires d'eux-mêmes, à tel point que Philippe peut affirmer : « Sous leurs masques, c'est moi-même que je vois palpiter, c'est mon âme que j'approuve, redresse et adore[2]. » On retrouve, là encore, les principes « herméneutiques » défendus à la fois par Bourget dans ses *Essais* et par Barrès dans ses *Taches d'Encre*, et utilisés ici comme éléments d'une « méthode » (romanesque) pour la « culture du Moi ». Le roman est donc aussi une façon de mettre en abyme une conception précise de la lecture : celle qui fonctionne par « sympathie » entre mêmes sensibilités.

Pour mieux saisir le fonctionnement de ce type de lecture privilégié par le récit lui-même, qui fournit ici, d'une certaine manière, son mode d'emploi, arrêtons-nous à l'exemple de Benjamin Constant. Cette figure – présentée à la fois avec admiration et réserve par Bourget, qui y voyait malgré tout un des représentant des tendances dissolvantes de la modernité – se trouve tout à fait réhabilitée par Barrès : parce qu'il est un « homme assez distingué pour être tout à la fois dilettante et fanatique[3]», il semble illustrer exemplairement la coexistence héroïque, en une personne d'exception, des tendances contradictoires vécues par le héros d'*Un homme libre*. Constant a su en effet, pour Philippe, élever son dilettantisme en une stylisation des contradictions de la modernité : « J'aime les saccades de son existence qui fut menée par la générosité et le scepticisme, par l'exaltation et le calcul[4]. » L'auteur d'*Adolphe* aurait d'ailleurs défini (et vécu) les termes de l'alternative qui se poserait désormais à tout jeune homme contemporain, tiraillé lui aussi entre « exaltation » et « scepticisme » : « Les affaires publiques dans un grand centre, ou la solitude : voilà les vies convenables. Le frottement et les douleurs sans but de la société sont insupportables[5]. » Mais quand Constant se donne un « grand but » social ou politique, et qu'il décide d'y soumettre toutes ses facultés

[1] *Ibid.*
[2] *Ibid.*, p. 122.
[3] *Ibid.*
[4] *Ibid.*
[5] *Ibid.*, p. 125.

pour l'atteindre, c'est sans jamais renoncer à sa liberté intellectuelle, par l'usage permanent de la distance ironique, voire d'un « mépris » tout intérieur pour les objets qui ont suscité son engagement. Par là, Constant fait figure, pour le héros barrésien, de précédent fantasmé, qui a su gérer aristocratiquement et faire œuvre de ses désirs les plus contradictoires : « Je te salue avec un amour sans égal, grand saint, l'un des plus illustres de ceux qui, par orgueil de leur vrai Moi qu'ils ne parviennent pas à dégager, meurtrissent, souillent et renient sans trêve ce qu'ils ont de commun avec la masse des hommes[1]. » C'est donc à l'aune de ce modèle que Philippe pourra juger de la pertinence de ses propres choix et attitudes : « Benjamin Constant, mon maître, mon ami, qui peux me fortifier, ai-je réglé ma vie selon qu'il convenait[2] ? » L' « intercesseur » devient dès lors un maître paradoxal, qui apprend à ses disciples auto-proclamés à devenir pleinement eux-mêmes, et à se détacher par là de tout magistère, en cultivant leur propres penchants égotistes.

L'usage d' « intercesseurs » a donc pour effet de valoriser un certain type de rapport magistral, et de conditionner ainsi indirectement le régime de lecture, fondé d'abord sur la « sympathie » de sensibilités similaires. Le lecteur est encouragé à reproduire, de façon symétrique, ce que le *Culte du Moi* propose avec l'exemple des « intercesseurs »[3]. Pour les contemporains qui ont lu les *Essais* de Bourget, on peut même dire que ce processus imitatif est élevé au carré : Barrès suit l'exemple de Bourget, en lui reprenant ses propres interrogations et surtout ses figures privilégiées – qui se trouvent soumises toutefois à une réappropriation toute personnelle ; les personnages barrésiens, en se donnant eux aussi des figures tutélaires, « imitent » à leur tour leur créateur, qui attend en retour que les lecteurs fassent de même avec les personnages de la fiction – et, « à travers » eux, avec l'auteur. Autant que le contenu de l'expérience égotiste, c'est ce rapport imitatif (en chaîne) avec les « intercesseurs » qui va marquer durablement l'horizon de réception du « barrésisme ». Par un acte performatif en quelque sorte « auto-réalisateur », le jeune

[1] *Ibid.*, p. 126.
[2] *Ibid.*, p. 125.
[3] C'est ce que remarque Michel Beaujour, en prenant l'exemple d'une autre figure centrale d'*Un homme libre*, Ignace de Loyola,, – qui a fait précisément du processus imitatif une clé de lecture de son œuvre : « The exact nature of the *Exercises* is a peripheral issue, however ; the central one is that the nameless narrator of Barrès' novel presents himself to the reader in the guise of a reader, underscoring the power of a book to make him *free* and a master of *himself*, thereby implying that the adressee can, in his turn, derive the same benefit from *this* text. » (Michel Beaujour, « Exemplary Pornography : Barrès, Loyola and the Novel », Susan Suleiman and Inge Crosman (dir.), *Reader in the Text*, Princeton University Press, 1980, p. 338).

écrivain lorrain pourra, lui aussi, prendre place parmi les figures tutélaires qu'il donne en exemple, comme en témoignent le geste même de son *Examen*, publié en 1891, et les buts explicites qu'il y assigne à sa trilogie.

En outre, l'égotisme barrésien reprend les éléments du « dilettantisme » relevés par Bourget, mais pour en faire une étape nécessaire dans le développement du Moi. Il n'articule plus, comme chez Bourget, un constat pessimiste sur l'inévitable « décadence » de l'Occident ; il fournit au contraire une méthode à suivre, et peut prétendre, avec la « culture du Moi » qu'il promeut, guérir en quelque sorte le mal (du siècle) par le mal. Cette tentative de renversement des symptômes de « décadence » en méthode égotiste n'a pas échappé à Bourget lui-même qui, comme on l'a vu, a consacré un article à *Sous l'oeil des Barbares*, dans lequel il percevait (peut-être un peu hâtivement) un « roman d'analyse », relevant d'une « esthétique de l'observation » dont les ancêtres illustres auraient été *La Princesse de Clèves*, *Le Rouge et le Noir*, *Adolphe* ou *Oberman*[1] ; ce faisant, il oubliait sans doute que Barrès se donnait aussi pour tâche ambitieuse d'y réassumer, pour sa génération, cet héritage du « dilettantisme » romantique (tel que relu par Bourget, précisément) et d'en surmonter les apories. Mais quelques années plus tard, Barrès deviendrait au moins, à son tour, un vrai cas de « psychologie contemporaine » : l'article de Bourget sur le premier tome du *Culte du Moi* allait être inséré, en effet, dans l'édition des *Essais* de 1899…

Si nous avons insisté sur cette lecture et cette réappropriation par le jeune Barrès du Bourget des *Essais de psychologie contemporaine*, c'est qu'elles constituent, selon nous, le cadre premier dans lequel l'influence de l'écrivain lorrain va à son tour s'exercer. Barrès y a trouvé d'une part les modèles intellectuels qui ont permis de donner forme à son égotisme et de présenter celui-ci comme une réponse à la crise de la « modernité ». D'autre part, l'œuvre critique de Bourget, en contestant le principe d' « impersonnalité » littéraire alors dominant, et en inscrivant les œuvres dans une dimension avant tout générationnelle, a modelé chez son cadet une conception propre de l'interlocution littéraire. Ce sont ces paramètres qui ont sans doute conduit Barrès à imprimer à son œuvre un caractère réflexif, qui a conditionné pour une grande part sa réception : le *Culte du Moi*, dans le corps du texte comme dans les seuils qu'il s'adjoint au cours de ses différentes rééditions, invite sans cesse le lecteur à s'identifier à l'auteur, et à se

[1] Paul Bourget, *Essais de psychologie contemporaine*, *op. cit.*, p. 376-377.

réapproprier, ce faisant, son œuvre, de la même manière que celui-ci avait fait sien les modèles bourgetiens. Il inaugure ainsi un processus d'imitations en chaîne, qui restera quasiment inchangé tout au long de sa carrière, malgré l'évolution idéologique et esthétique de son œuvre.

3. Vers un culte symboliste de l'émotion

3.1. Influences wagnériennes

Le renversement des constats de Bourget sur la « décadence » ont sans doute été rendus possibles, chez le jeune Barrès, par l'effet d'une autre influence esthétique majeure de l'époque : celle du Symbolisme, en particulier dans sa version « wagnérienne ». On a vu que les critiques étaient nombreux, dans les années 1880, à associer le nom de Barrès à ce tout nouveau courant artistique. Par-delà la question de savoir s'il s'agissait, de la part du jeune auteur, d'un choix opportuniste dicté par les perspectives de carrière littéraire, il faut souligner malgré tout l'influence intellectuelle exercée sur lui par certains représentants du Symbolisme. C'est le cas en particulier de Teodor de Wyzewa, l'un des fondateurs de la *Revue wagnérienne*, et une figure importante du mouvement, puisqu'il a été parfois considéré comme un de ses théoriciens majeurs[1]. On sait, grâce aux travaux de Maurice Davanture, que les relations entre les deux hommes, bien qu'assez épisodiques, ont été décisives dans l'imprégnation symboliste de Barrès. Dans une étude de 1934 sur la réception du wagnérisme en France, Isabelle de Wyzewa reconnaît même en Barrès celui qui a le mieux représenté cette esthétique symboliste, telle que l'a théorisée et défendue le rédacteur de la *Revue wagnérienne*[2].

Il faut d'abord souligner que si Barrès a toujours été méfiant envers les « excès » de l' « art pour l'art » et le repli des écrivains sur les seules préoccupations de techniques littéraires, la question des choix formels, pensée au sein des débats contemporains sur la modernité artistique, n'en a pas moins été centrale dans l'élaboration de son œuvre, en particulier du *Culte du Moi*. Comme il l'affirme déjà dans ses *Taches d'Encre*, « une

[1] Voir Paul Delsemme, *Teodor de Wyzewa et le cosmopolitisme littéraire en France à l'époque du Symbolisme*, Bruxelles, Presses universitaires de Bruxelles, 1967.
[2] Isabelle de Wyzewa, *La Revue wagnérienne : essai sur l'interprétation esthétique de Wagner en France*, Paris, Perrin, 1934, p. 130.

conception nouvelle a besoin, pour s'exprimer complètement, de formes neuves[1] ». Dans les premières années de sa carrière littéraire, Barrès définit ces « formes neuves » avant tout en opposition aux canons du roman réaliste et naturaliste. Dans un article de 1885 paru dans *La Vie moderne*, le jeune auteur considère qu'il est temps d'en finir avec « l'anecdote détaillée en 400 pages », le « roman machiné, aux identiques péripéties » :

> …nous croyons entrevoir une forme d'art nouvelle qui ne sera pas le roman, ni la nouvelle, ni la méditation de Lamartine, de Hugo et des autres ; nous goûtons à l'égal des plus hauts poètes les grands métaphysiciens ; parmi les hommes de cette heure, nous préférons MM. Taine et Renan à M. Zola [...][2].

Les exemples que recherche alors Barrès se situent donc plutôt du côté des « métaphysiciens » – c'est d'ailleurs comme « roman de la métaphysique » qu'il définira le *Culte du Moi* dans son *Examen*[3]. Mais il cherche aussi des modèles de renouvellement du côté des figures qui vont devenir les références obligées du Symbolisme : « ...nous admirons les chefs-d'œuvre, même s'ils ne viennent pas de Médan ou du Parnasse, et nous recherchons les fragments de M. Stéphane Mallarmé et de Villiers de l'Isle-Adam que méconnurent nos aînés[4] ». Il s'agit en effet de faire place désormais au symbole : «… il reste le symbole, l'art symbolique ».

Barrès amorce un rapprochement encore plus significatif avec ce nouveau courant esthétique dans un article sur l' « art suggestif », publié en 1885 dans une revue hollandaise plutôt confidentielle[5]. Il s'agit à la fois du compte rendu d'un article-manifeste de Wyzewa (« Le Pessimisme de Richard Wagner », *Revue wagnérienne*, 8 juillet 1885), publié dans la *Revue wagnérienne*, et d'un panorama sur les orientations de la littérature future, avec une prise de position très nette du critique en faveur des représentants de la jeune littérature. L' « art suggestif » y demeure certes encore flou comme concept esthétique, mais il est déjà évident que Barrès cherche avec cette notion à apporter un contrepoint à la « psychologie » romanesque de Bourget.

---

[1] Maurice Barrès, « Psychologie contemporaine... », *art. cit.*, p. 452.
[2] Maurice Barrès, « Chronique parisienne » sur *Les Déliquescences* de Jean Vicaire et Henri Beauclair, *La Vie moderne*, 8 août 1885.
[3] « On a vu le roman historique, le roman des mœurs parisiennes ; pourquoi une génération dégoûtée de beaucoup de choses, de tout peut-être, hors de jouer avec des idées, n'essayerait-elle pas le roman de la métaphysique ? » (*Examen*, *op. cit.*, p. 17)
[4] « Chronique parisienne » sur *Les Déliquescences* de Jean Vicaire et Henri Beauclair, *art. cit.*
[5] Maurice Barrès, « L'esthétique de demain : l'Art suggestif », *art. cit.*

Barrès souligne en effet, dans son article, que si Bourget et d'autres romanciers ont tourné le dos au matérialisme de Zola afin de renouer avec l'idéalisme philosophique, celui-ci demeure encore trop marqué par le pessimisme de Schopenhauer pour incarner une esthétique d'avenir ; la proclamation du néant n'ouvrirait pas, en effet, de perspective très réjouissante pour les jeunes écrivains :

> Après MM. Bourget, Huysmans, Maupassant et Rod qui semblent nous fournir de parfaits et définitifs exemplaires de sentiments […], il paraîtra que tout effort littéraire est interdit aux plus jeunes, d'autant que le nihilisme tue toute nuance morale – quelle psychologie resterait au Nirvaniste ! – et que les expériences neuves font assez vite défaut après tout à la curiosité sensuelle[1].

C'est avec le « wagnérisme » tel que Wyzewa le définit qu'une voie nouvelle semblerait se dessiner pour les artistes de la jeune génération. Il s'agit avant tout d'un renouvellement de l'idéalisme, présenté comme « l'état d'esprit le plus récent » et conçu comme un dépassement du « pessimisme » schopenhauerien : « Mais pourquoi le pessimisme lui-même ne se renouvellerait-il pas ? – Et c'est là que je veux en venir. Un mouvement tournant, le plus curieux de ce siècle, peut être pressenti. De ces négations accumulées éclot *une fleur de mysticisme*[2]. »

De prime abord, ce mysticisme pourrait se réduire à une forme d'idéalisme tout ce qu'il y a de plus classique : le « monde » n'est que la somme des représentations du Moi – un idéalisme qui forme certes le substrat de l'égotisme barrésien, mais qui est commun, à l'exception du courant naturaliste, à une grande partie de la littérature de cette fin de siècle. Quant à ce que Barrès entend exactement par « art suggestif », difficile d'en articuler une définition univoque à partir de son seul article. En fait, ce qui importe dans ce texte, c'est avant tout le primat donné, dans la démarche esthétique contemporaine, à l' « émotion ». Cette notion aura en effet un impact décisif sur le métadiscours esthétique qui va accompagner par la suite l'œuvre barrésienne. Mais pour mieux saisir ce qui en constitue l'arrière-fond théorique, il faut sans doute se reporter aux articles-sources publiés par Wyzewa dans la *Revue wagnérienne*, qui sert alors de laboratoire théorique au Symbolisme naissant.

---

[1] *Ibid.*, p. 145.
[2] *Ibid.*

Pour les wagnériens français[1], la vie de l'univers est inséparable de la vie de l'âme, elle-même composée d'éléments complexes regroupés en trois modes distincts et successifs : la Sensation, la Notion et l'Emotion. A chacun de ces modes correspond un art spécifique : les arts plastiques cherchent à agir sur la Sensation ; la littérature sur la Notion (c'est-à-dire l'idée, le concept) ; quant à la musique, placée au suprême degré dans la hiérarchie des arts promue par Wagner, elle se confond avec l'Emotion ; mais il faudra la collaboration de ces trois moyens artistiques pour recomposer la vie complète de l'âme : « Il est clair que la *vie totale* ne pourra être recréée que par l'union de ces trois formes de l'art : *L'Art Total*[2]. »

Dans la perspective de Teodor de Wyzewa, le primat est cependant donné à la littérature, qui peut elle aussi agir sur ces trois éléments de l'âme, à l'instar de l'opéra wagnérien : ce serait le cas, pour le critique, de la poésie mallarméenne en général, et de sa tentative de composer le Livre en particulier[3]. Mais la poésie ne se confond par pour lui avec le vers : elle peut être aussi le fait de la prose. A vrai dire, l'histoire de la littérature tendrait plutôt, selon le critique, à montrer que tout aboutit à la forme du roman – à l'idée d'un roman qui ne se contenterait pas de « reproduire fidèlement des détails ou des faits », mais qui pourrait « créer une émotion[4] » : « la musique des mots peut être aussi clairement et plus entièrement exprimée par une prose, une prose toute musicale et émotionnelle, une belle alliance libre au point de vue du sens notionnel – une alliance harmonieuse de sons et de rythmes, indéfiniment variée suivant l'indéfini mouvement des nuances d'émotion[5]. » Un roman entièrement renouvelé dans sa forme pourrait donc réaliser, à lui seul, ce rêve de l' « art total » wagnérien :

> Pour Wyzewa, cette œuvre d'art sera littéraire, ce sera celle qui créera la vie totale, ne dédaignant aucun mode de la vie parmi ceux dont est capable la littérature, qui serait à la fois émotionnelle et notionnelle. Ce serait un roman, comme Wyzewa nous l'avait déjà dit, mais un roman écrit à la fois en prose et en vers. La prose y exprimerait les idées, les faits, les vers l'émotion ; ou peut-être ne seraient-ce pas des

[1] Pour ce rapide exposé du wagnérisme français, nous devons la plupart de nos informations à l'ouvrage d'Isabelle de Wyzewa, *op. cit.*
[2] Isabelle de Wyzewa, *op. cit.*, p. 120.
[3] *Ibid.*, p. 107.
[4] *Ibid.*, p. 109-110.
[5] *Ibid.*, p. 129.

> vers, mais simplement une prose musicale, une musique pure où les mots seraient employés pour leur seule valeur émotionnelle[1].

Selon Isabelle de Wyzewa, c'est l'écrivain lorrain qui réalisera le mieux ce projet esthétique de la *Revue wagnérienne*. L'idéologie littéraire de la revue, qui semblait « destinée à un prompt oubli », aurait même « survécu dans la littérature française grâce à Maurice Barrès[2] ». Le *Culte du Moi*, et en particulier *Sous l'oeil des Barbares*, réaliserait en effet cette esthétique wagnérienne, à travers notamment une certaine conception de l'introspection et de la mémoire où les « faits » passent au second plan :

> …il est évident qu'avec une telle philosophie [celle qu'expose l'égotisme barrésien] se souvenir c'est se rappeler les univers successivement créés par le moi et les émotions que ces univers ont produites sur le moi – celles-ci resteront bien plus fortes que les faits eux-mêmes, puisque les faits n'étaient en somme que projections passagères du moi alors que les émotions en étaient parties intégrantes. C'est donc plutôt une série d'émotions, d'états d'âme sans faits que Barrès nous donne, de là la difficulté, parfois, à saisir – c'est la musique sans le texte. Il y a bien avant chaque chapitre de courtes concordances, mais ce sont, plutôt que le livret de l'opéra, les résumés des actes imprimés dans les programmes[3].

Quant au narrateur d'*Un homme libre*, il résumera précisément en ces termes cette réduction « émotionnelle » de l'univers, joignant la théorie idéaliste à la mise en pratique esthétique : « Notre âme et l'univers ne sont en rien distincts l'un de l'autre ; ces deux termes ne signifient qu'une même chose, la somme des émotions possibles[4] ». C'est pourquoi « nous ne connaîtrons éternellement que nos émotions [...][5]». L'« art suggestif » coïnciderait donc avec un renouvellement des formes littéraires – et particulièrement romanesques – à travers la recherche d'une production directe de l'émotion. Et dans l'optique idéaliste, en recréant « la vie intense de l'émotion », l'artiste peut prétendre engendrer la « vie » tout court.

Il y a d'ailleurs un aspect avant tout créateur et « vitaliste » dans cet idéalisme « émotif » ; il éviterait ainsi à l'art, dont il est le support philosophique, de se réduire à la seule représentation passive que le sujet se donne de lui-même. C'est pourquoi Wyzewa insiste sur le caractère volontaire et actif de l'art wagnérien : la réponse du « maître » au

---

[1] *Ibid.*, p. 130.
[2] *Ibid.*, p. 158.
[3] *Ibid.*, p. 161.
[4] *Un homme libre*, dans *Romans et voyages* I, *op. cit.*, p. 120-121.
[5] « L'esthétique de demain... », *art. cit.*, p. 147.

« Cesser-Vivre » schopenhauerien ne résiderait pas en effet dans la pure contemplation esthétique (et notamment musicale) prônée par le penseur allemand, mais dans une philosophie « volontariste » de la création : puisque le monde n'est qu'un reflet de la volonté du moi, ce dernier doit s'imposer la tâche héroïque de le recréer incessamment, et selon ses propres instincts :

> Seul vit le Moi, et seule est sa tâche éternelle : créer. Mais la création résulte des idées actuelles ; nous projetons au Néant extérieur l'image de notre essence intime ; puis la croyant véritable, nous continuons la créer pareille ; et nous souffrons de ses incohérences, tandis qu'elles sont ouvrage de notre plaisir[1].

L'art est présenté comme un idéalisme « actif », une sorte d'acte héroïque de création continuée où s'affirme la capacité d'une volonté individuelle à imposer ses propres représentations aux autres consciences :

> Il a dit, le Révélateur [c'est-à-dire Wagner], il a dit la Réalité des choses. Si les personnages de ses drames sont des souffrants, c'est qu'il était, aussi, le contemporain affiné de nos pessimismes ; il a, joyeusement, créé le monde nouveau de l'émotion artistique ; et il a créé l'émotion douloureuse, parce qu'il la trouvait plus réelle, et vivait, la créant, plus joyeux. Il nous a donné le moyen de réaliser le plus grand bonheur, par la Compassion, si nous conservons l'Apparence actuelle ; et, si nous lui renonçons, par l'Apparence supérieure de la Production artistique[2].

En fin de compte, l'idéalisme wagnérien ne diffère de la philosophie de l'art schopenhauerienne que par un changement de point de vue sur le rôle de la volonté : de source de toutes les souffrances, elle est devenue pouvoir créateur de la vie elle-même, et source de joie infinie pour l'artiste. C'est pourquoi Wyzewa peut mettre en parallèle Wagner et Stendhal dont l'œuvre est présentée comme un autre antidote au pessimisme :

> En 1830, lorsque Chopin, et Berlioz, et Hugo, clamaient la douleur de vivre et la vanité d'agir, un Révélateur prodigieux, Stendhal, offrit aux âmes la salutaire vérité de son optimisme. Il montra le plaisir de l'énergie, de la lutte à sa nature, de l'orgueilleuse recréation de soi-même. Ainsi Wagner, aujourd'hui, dans ce pessimisme de tous les esprits « différents » nous apporte le Saint-Gral (sic) splendide de la consolante Vérité. Il nous incite à refaire, sans cesse, activement, notre création intérieure [...][3].

[1] Teodor de Wyzewa, « Le Pessimisme de Richard Wagner », *Revue wagnérienne*, 8 juillet 1885, p. 169.
[2] *Ibid.*, p. 170.
[3] *Ibid.*

Le solipsisme n'est donc pas le dernier mot de l'« art suggestif ». En mettant en avant le caractère héroïque de l'artiste, son volontarisme, le wagnérisme de Wyzewa réaffirme ses capacités à imposer, pour reprendre ici les termes de Barrès, des « manière[s] de sentir nouvelle[s] »[1]. C'est précisément cette capacité qui rendait d'ailleurs exemplaires, pour le jeune critique des *Taches d'Encre*, des artistes comme Flaubert, Baudelaire, ou encore Leconte de Lisle.

3.2. La trilogie égotiste : une œuvre « suggestive » ?

Réinterprétation barrésienne de l'interprétation wyzewienne du wagnérisme, et qui cristallise autour de 1885, l'« art suggestif » comme transmission, par-delà le contenu idéel, d'une série d'« émotions », va demeurer une référence implicite constante de l'esthétique de l'écrivain lorrain. On la retrouve notamment avec insistance dans l'appareil paratextuel qui accompagne le *Culte du Moi*. C'est le cas dans l'*Examen* de 1891 où Barrès trace, précisément à partir de ce rapport à l'« émotion », la frontière entre la psychologie de Bourget (et de Taine) et sa propre pratique de l'introspection :

> [MM. Taine ou Bourget] procèdent selon la méthode des botanistes qui nous font voir comment la feuille est nourrie par la plante, par ses racines, par le sol où elle se développe, par l'air qui l'entoure. Ces véritables psychologues prétendent remonter la série des causes de tout frisson humain ; en outre, des cas particuliers et des anecdotes qu'ils nous narrent, ils tirent des lois générales. Tout à l'encontre, ces ouvrages-ci ont été écrits par quelqu'un qui trouve l'*Imitation de Jésus-Christ* ou la *Vita nuova* du Dante infiniment satisfaisantes, et dont la préoccupation d'analyse s'arrête à donner une description minutieuse, émouvante et contagieuse des états d'âme qu'il s'est proposés[2].

Les termes de l'opposition visent ici à souligner ce qu'a de propre l'entreprise littéraire du jeune Barrès : du côté des psychologues tainiens, une étiologie qui prétend établir causes et lois générales ; chaque « frisson humain » devrait être, pour ces romanciers, objectivé. De l'autre, une description certes, mais dont la minutie n'empêche pas les caractères « émouvant » et « contagieux ». Ce même « frisson humain » n'est plus (ou plus seulement) considéré sous l'angle d'une mise à distance analytique, il se transmet au

[1] « Psychologie contemporaine... », *art. cit.*, p. 456.
[2] *Examen des trois romans idéologiques*, *op. cit.*, p. 16.

pouvoir même de l'écriture, qui peut devenir alors « contagieuse »[1]. L'émotion se propage ainsi à la fois dans le texte et au-delà de celui-ci, vers son lecteur – un texte qui ne cherche plus dès lors à distinguer strictement les frontières entre objectivité et subjectivité. En cela, Barrès s'inscrit tout à fait dans les conceptions « expressives » du langage littéraire théorisées par le Symbolisme[2].

Les critiques les plus proches du mouvement notent d'ailleurs la proximité de son œuvre égotiste avec certains présupposés de leur esthétique, et aussi sa singularité dans le paysage romanesque du moment. Teodor de Wyzewa lui-même considère ainsi que le caractère inclassable de *Sous l'œil des Barbares* est ce qui constitue son grand mérite :

> Et il est incontestable que le roman de M. Barrès est une œuvre vivante, un des plus curieux documents littéraires qui soient. Je crois cependant que son mérite vient tout entier du genre qu'a choisi M. Barrès, genre singulier puisqu'il consiste à se mettre en dehors de tous les genres, à noter, comme dans un journal ou un plan de roman, les plus saillantes de ses émotions intérieures[3].

Ainsi, pour Wyzewa, le caractère générique de l'œuvre paraît s'effacer devant la nécessité de noter les émotions intérieures. Obéissant à l'« art suggestif », le roman barrésien exigerait un renouvellement permanent de sa forme. C'est aussi ce qui le rendrait inimitable : « ...le livre de M. Barrès, est une œuvre toute d'exception, qui ne se peut guère imiter ou recommencer[4]. »

Camille Mauclair, dans un article de 1892 où il tente de définir le « barrésisme », relève aussi dans l'œuvre de l'écrivain lorrain cette absence de « plastique » définie, et il la met en relation avec le fait, précisément, que Barrès ne cherche à livrer à son lecteur que son « âme d'artiste » :

> [...] Barrès projeta dans son moi, pour l'enrichir, tout ce que son observation des aspects avait amassé d'éléments de beauté. Puis, en ses livres, il se contenta de nous restituer le détail de ce travail, nous offrant une âme d'artiste au lieu d'une œuvre

[1] Voir aussi l'analyse que fait Pierre Citti de ce passage, dans *Contre la décadence. Histoire de l'imagination française dans le roman, 1890-1914*, Paris, Presses Universitaires de France, 1987, p. 81.
[2] Sur cette conception « expressive » de la littérature, voir Laurent Jenny, *La Fin de l'intériorité. Théorie de l'expression et invention esthétique dans les avant-gardes françaises (1885-1935)*, Paris, Presses Universitaires de France, coll. « Perspectives littéraires », 2002 (chapitre I, « Symbolisme et expression de la pensée », p. 15-65).
[3] Teodor de Wyzewa, « Les livres », *La Revue libre*, mai 1888, p. 75.
[4] *Ibid.*, p. 74.

> d'art./C'est pourquoi il n'y a pas de plastique dans Maurice Barrès, mais une expression suggestive, tacite ou musicale des aspects[1].

Dans son *Examen*, Barrès explique de même le plan erratique de sa trilogie, et le style parfois obscur du premier volume, par cette qualité essentiellement « émotive » de son écriture, qui se refuse à tout plan logique préétabli : « Nul qui s'y méprenne : dans ces volumes-ci, il s'agissait moins de composer une chose logique que de donner en tableaux émouvants une description sincère de certaines façons de sentir. Ne voici pas de la scolastique, mais de la vie[2]. » D'où le recours, aussi, à la « forme ambiguë du symbole[3] », notamment dans *Sous l'œil des Barbares*, seule façon de rendre intelligible ce qui se présenterait encore, à la conscience de l'écrivain, comme des émotions indistinctes et ténues. Dans ce premier volume de la trilogie, le plus nettement marqué par le style allégorique du Symbolisme, le narrateur insistait d'ailleurs souvent sur la faillite de son propre langage à retraduire adéquatement, à son intention comme à celle du lecteur, les émotions ressenties :

> Nous connûmes, ce soir-là, une ardente bonté envers mille indices de beauté... Tout cela j'hésite à le transcrire ; ce ne sont pas des raisonnements qu'il faudrait vous donner, mais l'émotion montante de cette scène à laquelle je ne sais pas laisser son vague mystérieux[4].

C'est pourquoi la tendance à l'allégorie, qui prend le risque de l'obscurité, n'est jamais présentée comme une intellectualisation des « sensations » et des « émotions », mais comme une manière de mettre en évidence l'impossibilité de leur conférer une forme « réaliste » ; elle donnerait à voir en même temps – et bien entendu de façon toute rhétorique – la sincérité de l'entreprise scripturale :

> Je sais seulement que mes troubles m'offrirent cette complexité où je ne trouvais alors rien d'obscur. Ce n'est pas ici une enquête logique sur la transformation de la sensibilité ; je restitue sans retouche des visions ou émotions, profondément ressenties. Ainsi, dans le plus touchant des poèmes, dans la *Vita nova*, la Béatrice est-elle une amoureuse, l'Eglise ou la théologie ? Dante qui ne cherchait point cette

[1] Camille Mauclair, « Notes éparses sur le barrésisme », *Revue indépendante*, février 1892, p. 160.
[2] *Examen*, *op. cit.*, p. 25.
[3] *Ibid.*, p. 20.
[4] *Un homme libre*, dans *Romans et voyages* I, *op. cit.*, p. 117.

> confusion y aboutit, parce qu'à des âmes, aux plus sensitives, le vocabulaire commun devient insuffisant[1].

La prétendue obscurité allégorique ne serait qu'une façon de pallier l'insuffisance du « vocabulaire commun » ; la clarté initiale de l'émotion éprouvée par l'écrivain aurait fait place à la « complexité » et à l'ambivalence de sa retraduction allégorique – qui se laisse malgré tout aisément interpréter par ceux qui partagent des « sensibilités » similaires, ces « âmes les plus sensitives ».

L'émotion pourrait être ainsi partagée, par-delà le cryptage allégorique. Toutefois, elle ne peut circuler, dans l'imaginaire barrésien de la réception esthétique, qu'en fonction de modalités bien définies. Car si les « manières de sentir nouvelles » expriment la force d'un sujet créateur qui sait les imposer au monde, elles devraient dans le même temps, pour être tout à fait opérantes, se trouver en harmonie avec les « sensibilités contemporaines ». On a vu que Wyzewa présentait Wagner comme le « contemporain affiné de nos pessimismes », et la souffrance qui domine ses drames – mais à laquelle il ne cédait pas – valait comme le signe de cette contemporanéité. Pour Barrès, ce qui rend si significatifs les « poètes de la sensation » analysés dans les *Taches d'Encre*, c'est qu'ils « représentent la sensibilité et l'intelligence d'aujourd'hui, en même temps qu'ils modèlent les sensations, les sentiments et les idées de demain[2] ». Or, être en adéquation avec la modernité, c'est essentiellement, pour le jeune auteur, répondre aux aspirations des nouvelles générations. L'émotion artistique authentique ne peut donc être partagée qu'entre membres de la même génération, définis une fois pour toutes par ce qu'ils ont été à vingt ans. Faisant retour en 1904 sur l'incompréhension rencontrée chez ses aînés lors de la parution de la trilogie égotiste, Barrès avance, pour l'expliquer, cette même conception générationnelle de la réception – à la nuance près que, devenu à son tour un maître, il n'exclut pas les jeunes gens d'alors de son influence « émotive » :

> Mais pourquoi chercher tant de raisons à ce refus de me comprendre que j'ai subi durant douze années ? C'est bien simple : nous ne conquérons jamais ceux qui nous précèdent dans la vie. En vain nous prêtent-ils du talent, nous ne pouvons pas les émouvoir. A vingt ans, une fois pour toutes, ils se sont choisi leurs poètes et leurs

[1] *Examen*, *op. cit.*, p. 22.
[2] « Psychologie contemporaine... », *art. cit.*, p. 390.

philosophes. Un écrivain ne se crée un public sérieux que parmi les gens de son âge ou, mieux encore, parmi ceux qui le suivent[1].

L'usage de l'ironie contribuerait, selon Barrès, à cette communication privilégiée entre auteurs et lecteurs d'une même génération. L'ironie est présentée, par le préfacier de 1905 à *Un homme libre*, comme une prophylaxie nécessaire pour qui cherchait, comme lui, à préserver sa « sensibilité » de l'indiscrétion des « barbares » : « Croyez-vous donc que j'eusse voulu être entendu de n'importe qui[2] ? ». Elle aurait joué par là un rôle essentiel dans cette stratégie de connivence entre mêmes « sensibilités » qui fonde l' « art suggestif», ayant un peu la valeur de ces « murailles » qui entourent l'œuvre et qui apparaissent à plusieurs reprises dans le *Culte du Moi*, comme un motif à la fois thématique et métatextuel : « Le premier soin de celui qui veut vivre, c'est de s'entourer de hautes murailles ; mais dans son jardin fermé il introduit ceux qui guident des façons de sentir et des intérêts analogues aux siens[3]. »

3.3 Une « contagion émotive » conditionnée

Dans les années 1880-1890, il ne pouvait donc y avoir « contagion émotive », selon Barrès, qu'à partir d'un terreau générationnel commun. Plus tard, au moment de la conversion au nationalisme, l'émotion continue d'être le médium privilégié de l'interlocution littéraire même si à l'adresse spécifiquement générationnelle se superpose l'idée d'une réception plus large, confondue avec la « communauté nationale ». Sa circulation emploie certes toujours la voie du dialogue des « sensibilités » : « A la date où j'écris cette préface [d'*Un homme libre*, en 1904], je viens d'entreprendre *les Bastions de l'Est* : ils ne sont en moi qu'une vaste sensibilité[4]. » Le métadiscours esthétique diffère toutefois sur un point entre ces textes « engagés » et l'œuvre de jeunesse : dans la définition qu'il donne de la « sympathie » entre « sensibilités ». L'affinité générationnelle fait place en effet à ce que Barrès appelle désormais les « amitiés » (ou « affinités ») françaises, fondées sur des présupposés cette fois clairement nationalistes :

---

[1] « Préface de 1904 » à *Un homme libre*, dans *Romans et voyages* I, *op. cit.*, p. 91.
[2] *Ibid.*, p. 89.
[3] *Un homme libre*, *op. cit.*, p. 133.
[4] *Ibid.*

> Quand nous voudrons marquer ces sentiments instinctifs de sympathie par quoi des êtres, dans les temps aussi bien que dans l'espace, se reconnaissent, tendent à s'associer et à se combiner, je propose qu'on parle plutôt d'*affinités*. Le fait d'être de même race, de même famille, forme un déterminisme psychologique ; c'est en ce sens que je prends le mot d'*affinités* – ou, parfois, d'*amitiés*[1].

Dans ces années-là, c'est la conception même de la vérité que Barrès soumet à ce paradigme de la « sympathie émotive », donnant de fait une inflexion esthétique à ce qui est avant tout un anti-intellectualisme idéologique. Un exemple parmi d'autres : en 1908, dans la préface d'un roman de Tancrède de Visan – lui-même écrivain néo-symboliste, admirateur à la fois de l'écrivain lorrain et de Bergson –, Barrès réaffirme sa conception littéraire de la « vérité », qu'il oppose implicitement aux méthodes de l'université, devenues alors l'une des cibles favorites des milieux nationalistes : « Nous sommes bien d'accord sur le moyen de communiquer la vérité. Ce n'est pas d'écrire des fiches, de les classer et de construire d'instructives notices, mais d'envoyer des flèches dans les cœurs, dans certains cœurs prédestinés à s'émouvoir de nos appels[2]. » Désormais, il paraît évident pour Barrès que ses principes esthétiques (d'origine symboliste) et son idéologie nationaliste forment un tout sans solution de continuité, que l' « art » et la « doctrine » se soutiennent mutuellement : « …l'art, pour nous, ce serait d'exciter, d'émouvoir l'être profond par la justesses des cadences, mais en même temps de le persuader par la force de la doctrine. Oui, l'art d'écrire doit contenter ce double besoin de musique et de géométrie que nous portons, à la française, dans une âme bien faite[3]… »

[1] « Réponse à M. René Doumic. Pas de veau gras !» [1899], dans *Romans et voyages* I, p. 180-181.
[2] Préface de Maurice Barrès à *Lettres à l'Elue. Confession d'un intellectuel*, Paris, Léon Vanier, 1908, p. I.
[3] « Préface de 1904 », *op. cit.*, p. 95.

4. La responsabilité de l'écrivain

4.1. Un roman charnière : Le Disciple *de Bourget* (1889)

L'aura de Barrès n'aurait pas été aussi forte, sans doute, sans une dernière inflexion donnée très tôt à son œuvre, et qui a, elle aussi, conditionné sa réception jusque dans l'entre-deux-guerres, en conférant tout son poids à l'idée même d' « influence » : il s'agit de son « adhésion » au principe de responsabilité de l'écrivain. Bourget est à nouveau l'instigateur essentiel de ce tournant, que les critiques situent généralement autour de 1889[1]. C'est en effet à cette date que l'auteur des *Essais de psychologie contemporaine* publie ce qui sera son roman le plus connu : *Le Disciple*[2], avec lequel il inaugure une esthétique nouvelle, marquée par le souci de responsabilité morale de l'écrivain. Désormais, le roman ne se veut plus seulement miroir de son époque et analyse des dilemmes psychologiques des « âmes bien nées » ; il cherche aussi à articuler un diagnostic précis et orienté sur les maux du temps, et à dégager, à travers une « thèse » que l'intrigue tente d'étayer, les conclusions « morales » qui s'imposent[3]. Le roman connaît un vrai retentissement au moment de sa parution, et suscite de nombreux débats dans la communauté littéraire, et au-delà[4]. Pour Teodor de Wyzewa, qui préface le roman en 1911 – à cette date, il a pris ses distances avec le Symbolisme et avec la modernité artistique en général –, l'importance de cette œuvre s'explique par le fait qu'elle a été l'une des premières à contester le primat de l' « art pour l'art »[5]. Devant les injonctions nouvelles de Bourget, les écrivains des années 1890 auraient été contraints de prendre position sur les buts de la littérature contemporaine, et pour ceux qui donnaient raison à l'auteur du *Disciple*, de tenir compte des implications pratiques de leur travail.

On sait que Bourget s'est inspiré, pour écrire son roman, d'un fait divers survenu en 1888, et connu sous le nom de l'« affaire Chambige »[6]. Henri Chambige, un étudiant en

---

[1] Sur la façon dont ce principe de responsabilité touche l'ensemble de la création romanesque au tournant des années 1890, à partir notamment de la publication du *Disciple*, voir notamment Pierre Citti, *Contre la décadence*, *op. cit.*, p. 76-109.

[2] L'édition originale du *Disciple* a été publiée à Paris, chez Lemerre, en 1889. Nous nous référons à l'édition d'Antoine Compagnon, publiée au « Livre de Poche » en 2010.

[3] Pierre Citti, *op. cit.*, p. 60-65.

[4] Michel Mansuy, *Un moderne, Paul Bourget. De l'enfance au* Disciple, Besançon, Jacques et Demontrond, 1961, p. 505.

[5] Voir son « Introduction » au *Disciple*, Paris, Nelson, 1911, p. 8-11, ainsi que Pierre Citti, *op. cit.*, p. 60.

[6] Michel Mansuy, *op. cit.*, p. 482.

droit de vingt-deux ans, s'était fait connaître comme apprenti écrivain dans les milieux décadents, mais aussi auprès de Bourget auquel il avait soumis articles et projets de romans. Il considérait celui-ci comme son maître[1]. Or, en janvier 1888, il défraie la chronique en tentant de se suicider, près de Constantine en Algérie, avec son amante, Mme Grille, femme d'un notable local ; celle-ci décède, mais le jeune homme survit à sa tentative, et se trouve inculpé pour assassinat. Durant le procès, il défend la thèse d'un suicide décidé d'un commun accord, par amour : il s'agissait de refaire le geste éminemment romantique décrit dans le poème de Vigny, les « Amants de Montmorency ». Bourget croit percevoir dans ce fait divers une illustration des principales thèses développées dans ses *Essais de psychologie contemporaines* : celle notamment du « bovarysme » littéraire, de l' « empoisonnement » psychologique des lecteurs par les livres, et son corollaire : l'excès d' « intelligence » et d'analyse, qui conduirait à rompre dangereusement avec les conventions sociales. L'écrivain reprend dans son roman ces idées déjà évoquées sous forme de diagnostic « psychologique », mais en déplace quelque peu la perspective. Cette fois, le texte interroge la responsabilité de l'intellectuel face à son lectorat : dans quelle mesure peut-on imputer aux hommes de lettres, mais aussi aux savants, les actes de leurs « disciples », directs ou indirects ?

Dans le roman, Robert Greslou, jeune homme de vingt ans, a subi l'ascendant de son maître Adrien Sixte, psychologue déterministe et athée convaincu. Sous l'influence des thèses du professeur, l'étudiant s'exerce à des expérimentations sur la jeune Auvergnate de noble lignée dont il est devenu le précepteur. Faisant croire à cette dernière qu'il éprouve envers elle un amour véritable, il conduit en fait, à partir de son cas, une recherche tout à fait détachée sur l'amour, son développement, ses effets. Convaincue d'avoir été trompée, la jeune fille, sincèrement éprise de Greslou, se donne la mort. S'ensuit, comme dans l'affaire Chambige, un procès – où Adrien Sixte, intellectuel potentiellement responsable des actes de son disciple, se trouve lui aussi convoqué par le juge. Or, le professeur reconnaît que ses thèses déterministes ont pu favoriser les dérives expérimentalistes du jeune homme. Le roman se termine par la vengeance du frère de la victime de Greslou, un officier sportif et patriote, présenté comme le contrepoint de l'intellectuel « corrompu » et « amoral », et qui, par respect du code de l'honneur, exécute lui-même le pseudo-amant de sa sœur…

[1] *Ibid.*

Faisant d'Adrien Sixte un intellectuel responsable de son influence, Bourget avouait, indirectement, son propre sentiment de culpabilité dans l'affaire Chambige – même si, par la suite, il a toujours nié s'être inspiré de ce fait divers pour écrire son roman[1]. Mais il pointait surtout son accusation sur un type d' « intellectuel » alors en faveur parmi les « jeunes gens » : celui que Barrès définit, ces années-là, dans *Sous l'oeil des Barbare*s et *Un homme libre* (qui paraît en avril 1889, soit deux mois avant *Le Disciple*). Barrès avait été lui aussi particulièrement frappé par l'affaire d'Henri Chambige, dont il avait pu lire le journal intime. Avant même que Bourget ne s'y intéresse, l'auteur égotiste avait rédigé un article dans *Le Figaro* sur « La Sensibilité d'Henri Chambige » (11 novembre 1888) où il reconnaissait dans le jeune homme un représentant de sa génération et de ses nouvelles « façons de sentir » : « …cette culture intime de ses émotions, ce dédain des lois ordinaires de la vie, cette facile acceptation de la mort que nous rencontrons chez Henri Chambige, ce sont les traits principaux de l'âme contemporaine la plus neuve. » Il y voyait un disciple de Constant et de Sainte-Beuve – les « intercesseurs » d'*Un homme libre* –, mais un suiveur dont la maladresse aura consisté à pousser son égotisme jusqu'au suicide, alors qu'il fallait garder « la force de se dédoubler », de ne pas adhérer pleinement à son émotion, en bon expérimentateur de soi-même :

> Mais le Chambige que j'imagine n'eût pas permis à l'amour de le dominer. Cela est essentiel. Les meilleurs analystes s'ingénient pour n'être jamais qu'à demi sincères. Ils ne s'autorisent pas à s'emballer ; ils se tiennent vigoureusement en main. Satisfaits du rajeunissement trouvé en quelques semaines auprès d'une femme, ils interrompent l'expérience très vite, et rentrent dans leur univers fermé. Je crois vraiment que des délicats ne perdent guère à couper ainsi leur passion. […] Pour présenter quelque agrément, il faut qu'un fait soit transformé en matière de pensée ; de même une théorie, un sentiment, tout ce qui est imaginatif, devient vulgaire et parfois dangereux à être réalisé. Tels sont les enseignements des maîtres contemporains. Si Chambige s'y était conformé, de grandes douleurs eussent été épargnées à six ou sept personnes, lui-même aurait joui des dons supérieurs qu'il possède, nul doute enfin que son incontestable talent d'écrivain n'eût honoré sa génération[2].

Ainsi présenté, le Chambige de Barrès apparaît comme le modèle direct de Robert

[1] Mansuy, *op. cit.*, p. 484.
[2] Maurice Barrès, « La Sensibilité d'Henri Chambige », *Le Figaro*, 11 novembre 1888.

Greslou – davantage sans doute que le protagoniste réel du fait divers[1]. Selon Mansuy, Bourget avait d'ailleurs repris cet article comme document de première main pour son roman : « Il jette une lumière si vive sur l'âme d'une certaine jeunesse que Bourget le découpe pour l'utiliser[2]. » Le roman sera donc écrit aussi, pour une grande part, comme une réaction et une réponse à l'article de Barrès.

Le rapport à son cadet est explicitement mis en avant par Bourget dans la préface du *Disciple*. Dans ce texte liminaire qui conditionnera en partie la réception du roman, il s'adresse directement au « jeune homme de vingt ans », tenté par deux modèles intellectuels « également redoutables et funestes », dont l'un est représenté précisément par le personnage barrésien. Il y a certes le « struggle-for-lifer » cynique, qui applique à ses rapports aux autres les lois du darwinisme le moins bien compris, et avec pour seul but le succès et la jouissance la plus grossière. Bref, ce premier contre-modèle est un « monstre », car « c'est être un monstre que d'avoir vingt-cinq ans et, pour âme, une machine à calculer au service d'une machine à plaisir[3]. » Mais il y a aussi la tentation d'imiter le personnage barrésien, autrement plus captieux pour le jeune intellectuel raffiné auquel le livre de Bourget prétend tout de même s'adresser :

> C'est un égoïste subtil et raffiné dont toute l'ambition, comme l'a dit un remarquable analyste, Maurice Barrès, dans son beau roman de l'*Homme libre*, – ce chef-d'œuvre d'ironie auquel il manque seulement une conclusion, – consiste à « adorer son moi », à le parer de sensations nouvelles. La vie religieuse de l'humanité ne lui est qu'un prétexte à ces sensations-là, comme la vie intellectuelle, comme la vie sentimentale. Sa corruption est autrement profonde que celle du jouisseur barbare ; elle est autrement compliquée, et le beau nom d'intellectualisme dont il la pare en dissimule la férocité froide, la sécheresse affreuse. Nous le connaissons trop bien, ce jeune homme-là ; nous avons tous failli l'être, nous que les paradoxes d'un maître trop éloquent ont trop charmés ; nous l'avons tous été un jour, une heure. Et si j'ai écrit ce livre, c'est pour te montrer, enfant de vingt ans chez qui l'âme est en

[1] Plus généralement, Robert Greslou possède nombre de traits du personnage barrésien, comme le remarque Pierre Citti : « Cela n'est rien auprès des traits qui rappellent le jeune homme de Barrès. D'hérédité à la fois lorraine et méridionale, "égotiste absolu" lui aussi, Robert Greslou pratique l' "idolâtrie", "la liturgie", la "culture" de son "Moi"… » (Citti, *op. cit.*, p. 63) Or, un tel esprit est « impuissant à sortir de soi » : « Fruit tardif du Symbolisme et de la "Décadence", Robert Greslou incarne leur principale contradiction : être soi le plus possible – craindre d'y être enfermé. » (*Ibid.*, p. 64)

[2] Mansuy, *op. cit.*, p. 485.

[3] « A un jeune homme », dans *Le Disciple*, édition établie, préfacée et annotée par Antoine Compagnon, Paris, Librairie Générale Française, coll. « Le Livre de Poche », 2010, p. 51.

> train de se faire, c'est pour me montrer à moi-même ce que cet égoïsme-là peut cacher de scélératesse au fond de lui[1].

On voit que Bourget ne cherche pas à accuser directement Barrès d'être le fauteur d'un modèle pernicieux. Il reconnaît en lui avant tout un « observateur » de sa génération et un « ironiste » ; ce faisant, il néglige sans doute la dimension proprement éthique et prescriptive des textes de son cadet. Mais il sait en tout cas ménager son jeune admirateur, dont il reconnaît le talent – et sans doute certaines similarités de vues sur le métier d'écrivain. Le seul vrai reproche qu'il s'autorise à lui faire, c'est de n'avoir pas apporté de « conclusion » à *Un homme libre*. L'attaque est d'autant plus atténuée que Bourget n'hésite pas à s'inclure parmi ceux qui furent tentés, eux aussi, par cet égotisme « intellectualiste ». Le principal responsable de cette mode intellectuelle est donc ce « maître top éloquent » désigné ici de manière allusive : il s'agit bien sûr d'Ernest Renan. C'est lui qui apparaît comme l'Adrien Sixte de la génération de Bourget, le vrai « mauvais maître », l'incarnation des attraits du « dilettantisme » intellectuel et de ses dérives.

Mais certains jeunes commentateurs du *Disciple* ne prendront pas la peine de distinguer, comme Bourget, maîtres et disciples parmi les propagateurs de l'égotisme contemporain. Henry Bérenger, par exemple, qui s'est fait le porte-parole de la jeunesse universitaire dans un article du bulletin de l'université de Paris, s'en prend directement à l'influence néfaste de Barrès ; il remercie en revanche Bourget d'avoir allumé, avec son roman, un contre-feu salvateur face à la vogue du « barrésisme » :

> Combien [les] théories [de Barrès] auraient été funestes si elles avaient pu réussir, c'est ce qui frappe tous les hommes de cœur, c'est ce qu'ont très bien senti les aînés eux-mêmes, puisque M. P. Bourget a cru devoir écrire le *Disciple* […]. Il semble que la nouvelle génération ait effrayé M. Paul Bourget et qu'[…] il ait voulu réagir […] en montrant les tragiques effets du dilettantisme quand il s'empare d'une âme médiocre qui l'applique à l'action. Robert Greslou est de la même race que l'intellectuel peint par M. Barrès ; et s'il en paraît la caricature, cette caricature n'est que trop réelle […]. Ce répugnant personnage, cette misérable âme de pédant dilettante n'a pas au fond d'autres principes d'action que les héros de M. Barrès ; seulement il a une éducation et une hérédité différentes, qui, combinées avec ces mêmes principes, donnent au lieu d'une élégante corruption, un cynisme grossier.

[1] *Ibid.*, p. 52-53.

> C'est là le plus dangereux effet, et M. Bourget l'a compris avec son habituelle sincérité, de l'enseignement d'une génération de sophistes et de rhéteurs[1].

Bourget aurait donc offert, selon Béranger, une sortie par le haut aux jeunes gens lassés du « culte du Moi » – ou effrayés par celui-ci. Dans sa préface, s'adressant directement à ce jeune public, il lui offrait en outre des buts ambitieux, en orientant la dimension morale de son roman vers des objectifs clairement patriotiques : ceux d'une régénérescence nationale, nécessaire après la défaite de 1870 et les « errements » d'une république incapable, selon lui, de répondre à un tel défi[2]. Bien avant *Le Roman de l'énergie nationale*, qui portera les traces d'un contexte tout différent (l'affaire Dreyfus et ses prodromes sont contemporains de la publication des trois volumes), *Le Disciple* inaugurait donc une façon bien particulière de concevoir la responsabilité de l'auteur : son œuvre devait être jugée non selon ses qualités littéraires intrinsèques, mais selon les bénéfices qu'elle apporterait à la nation, ou les préjudices qu'elle lui causerait. Face à ces devoirs patriotiques nouveaux, l'écrivain devait désormais « trembler de responsabilité ».

Dans cette préface qui donnait à la littérature de nouvelles ambitions, l'égotisme tel que « décrit » par Barrès n'était pas seul dans le viseur de Bourget. Comme le remarque Gisèle Sapiro, celui-ci

> visait – sans les nommer – des postures aussi bien littéraires que scientifiques : d'un côté le réalisme et surtout le naturalisme, qui avait emprunté à la science la méthode de l'observation (positivisme) ; de l'autre, l'art pour l'art et le Symbolisme, auxquels il reprochait de considérer la littérature comme un simple jeu de l'esprit. La condamnation de ces deux tendances opposées constituera jusqu'en 1944 le socle de la critique de droite, catholique et nationaliste[3].

---

[1] Henry Bérenger, « La jeunesse intellectuelle et le roman français contemporain », *Université de Paris*, février 1890, cité dans Michel Mansuy, *op. cit.*, p. 510-511.

[2] « C'est à toi que je veux dédier ce livre, jeune homme de mon pays, à toi que je connais si bien quoique je ne sache de toi ni ta ville natale, ni ton nom, ni tes parents, ni ta fortune, ni tes ambitions, – rien sinon que tu as plus de dix-huit ans et moins de vingt-cinq, et que tu vas, cherchant dans nos volumes, à nous tes aînés, des réponses aux questions qui te tourmentent. Et des réponses ainsi rencontrées dans ces volumes dépend un peu de ta vie morale, un peu de ton âme ; – et ta vie morale, c'est la vie morale de la France même ; ton âme, c'est son âme. Dans vingt ans d'ici, toi et tes frères, vous aurez en main la fortune de cette vieille patrie, notre mère commune. Vous serez cette patrie elle-même. Qu'auras-tu recueilli, qu'aurez-vous recueilli dans nos ouvrages ? Pensant à cela, il n'est pas d'honnête homme de lettres, si chétif soit-il, qui ne doive trembler de responsabilité…/ Tu trouveras dans *Le Disciple* l'étude d'une de ces responsabilités-là. Puisse-tu y acquérir une preuve que l'ami qui t'écrit ces lignes possède, à défaut d'autre mérite, celui de croire profondément au sérieux de son art. (*Le Disciple*, *op. cit.*, p. 45)»

[3] Gisèle Sapiro, *La Guerre des écrivains, 1940-1953*, Paris, Fayard, 1999, p. 224.

Bourget inaugurait aussi, avec *Le Disciple*, toute une rhétorique centrée sur la critique des « mauvais maîtres »[1] – une rhétorique qui va trouver des occasions de se roder dans de multiples querelles, qui s'égrènent jusque dans l'entre-deux-guerres. Barrès va user lui aussi de cet instrument polémique : qu'on pense à la condamnation de Bouteiller, dans les *Déracinés*, ou à celle des intellectuels durant l'Affaire ; adoptant lui aussi une posture magistrale, il en fait parfois à son tour les frais – de la part de Julien Benda ou de Gide… Mais moins cependant que ce dernier : l'auteur des *Nourritures terrestres* devient en effet la cible favorite de la droite traditionaliste dans les années 1920, sans hésiter toutefois à retourner contre ses détracteurs l'argument du magistère dévoyé. Cette suspicion jetée sur l'influence prétendument pernicieuse de certains mentors littéraires culmine enfin, une dernière fois, lors de la « querelle des mauvais maîtres », juste après la défaite de 1940, où l'on accuse précisément certains écrivains – et Gide en première ligne, encore une fois – d'avoir contribué à la débâcle morale du pays[2].

Mais le changement de paradigme qu'inaugure Bourget avec *Le Disciple* ne s'est pas cantonné aux littérateurs de droite. En effet, comme le remarque Pierre Citti, ce n'est pas son aspect purement doctrinal qui confère un caractère fondateur à un tel roman, mais sa façon de définir la position de l'intellectuel[3]. Désormais, à l'exemple de Bourget, mais dans des espaces idéologiques très différents, il s'est agi pour nombre d'écrivains de rompre avec « l'art pour l'art » et la gratuité des œuvres, pour assumer pleinement une responsabilité où serait en jeu rien moins que le destin de la nation. On sait à quel point cette injonction a trouvé un écho parmi les sensibilités politiques de gauche : de la *Revue blanche* qui soutient Dreyfus aux écrivains communistes de l'entre-deux-guerres qui luttent contre le fascisme, cette question de la « responsabilité » est centrale dans la définition, par les acteurs littéraires, de leur fonction dans l'espace public. Mais comme on le verra, c'est surtout portée par l'exemple barrésien que cette nouvelle exigence a, paradoxalement, transcendé les clivages idéologiques.

4.2. La posture d'un « maître »

[1] *Ibid.*, p. 223.
[2] Pour plus de détails sur cette querelle, voir Wolfgang Babilas, « La querelle des mauvais maîtres », *Romanische Forschungen*, 98, 1986, p. 120-152.
[3] Pierre Citti, *op. cit.*, p. 61.

Précisément, comment Barrès réagit-il, en cette fin des années 1880, à la mise en demeure (amicale) de Bourget ? Contrairement à ce que pourrait laisser penser l'évolution idéologique ultérieure de l'écrivain lorrain, il n'y répond pas, dans l'immédiat, par l'adoption d'une posture de « héraut » de la régénérescence nationale. Même s'il s'engage dès 1888 dans la politique auprès du général Boulanger, et que dans ce cadre, il fait quelques appels du pied à la jeunesse lettrée, il ne s'est pas encore converti au roman à thèse, et les positions idéologiques défendues dans l'œuvre demeurent indécises. Mais il tient compte de l'exemple bourgetien sur au moins deux points essentiels.

Il va d'abord concentrer son attention sur le contexte même de la réception de ses textes, c'est-à-dire sur le public de « jeunes gens » qui ont fait des deux premiers tomes de la trilogie égotiste leurs bréviaires d'égotisme. C'est dans son *Examen des trois romans idéologiques*, placé en tête de la réédition de *Sous l'œil des Barbares* en 1892 et qui, selon Denis Pernot[1], se ressent très fortement du débat avec Bourget, qu'il tente de circonscrire plus explicitement cet horizon d'attente. En l'occurrence, il y renforce l'adresse explicite à la jeunesse et assume plus clairement le magistère qui est désormais le sien. Ce paratexte assigne en effet au *Culte du Moi*, outre une fonction documentaire sur le « jeune homme » d'aujourd'hui, un rôle clairement pédagogique :

> [...] mais voici un troisième point qui fait l'objet de ma sollicitude toute spéciale : ces monographies sont *un enseignement*. Quel que soit le danger d'avouer des buts trop hauts, je laisserais le lecteur s'égarer infiniment si je ne l'avouais. Jamais je ne me suis soustrait à l'ambition qu'a exprimée un poète étranger : « Toute grande poésie est un enseignement, je veux que l'on me considère comme un maître ou rien[2]. »

Barrès peut prétendre à ce titre magistral parce qu'il offre à son jeune lecteur une « méthode » d'analyse de son moi, aux bénéfices multiples dans une époque où il s'agit de se donner « une raison de vivre et une discipline »[3] :

> C'est de manquer d'énergie et de ne savoir où s'intéresser que souffre le jeune homme moderne, si prodigieusement renseigné sur toutes les façons de sentir. Eh bien ! qu'il apprenne à se connaître, il distinguera où sont ses curiosités sincères, la direction de son instinct, sa vérité. Au sortir de cette étude obstinée de son Moi, à

[1] Denis Pernot, *Le Roman de socialisation (1889-1914)*, Paris, Presses universitaires de France, coll. « Ecriture », 1998, p. 63.
[2] *Examen des trois romans idéologiques*, *op. cit.*, p. 17.
[3] « Préface de 1904 », *op. cit.*, p. 91.

> laquelle il ne retournera pas plus qu'on ne retourne à sa vingtième année, je lui vois une admirable force de sentir, plus d'énergie, de la jeunesse enfin et moins de puissance de souffrir[1]. (Examen, p, 25)

Comme *Le Disciple* de Bourget, le *Culte du Moi* se donne ainsi une portée éthique générale, qui cherche à répondre aux inquiétudes de la jeunesse en lui présentant des solutions pratiques : le roman est un manuel spirituel, une version laïque et moderne de *L'Imitation de Jésus-Christ*, citée d'ailleurs dans l'*Examen*[2] – avec sans doute une certaine provocation, mais sans que l'ironie réduise tout à fait le sérieux de la comparaison.

Denis Pernot, dans son étude fondatrice sur ce qu'il nomme le « roman de socialisation », souligne à quel degré cette fonction pédagogique du roman d'apprentissage, avec les seuils qui en conditionnent sa réception, va faire florès entre 1890 et la veille de la Première Guerre mondiale. Des *Nourritures terrestres* au *Jean-Christophe* de Romain Rolland, en passant par les ouvrages tombés dans l'oubli d'Alcanter de Brahm ou d'Edouard Estaunié, le roman adopte massivement ce dispositif magistral défini par Bourget dans son *Disciple*, puis par Barrès dans sa trilogie achevée et dûment préfacée ; l'écrivain y devient un mentor, qui se donne explicitement la mission de former son jeune lecteur, confondu le plus souvent avec la figure du lycéen, voire du « collégien », dans tous les cas du « jeune homme » qui se prépare à « entrer dans la vie »[3]. Or, c'est en conjuguant principe de responsabilité et « culture du Moi » que le débat feutré entre Bourget et Barrès, tel qu'il prend forme dans l'*Examen*, a donné en quelque sorte sa polarité dynamique à ce nouveau roman de socialisation : « Qu'il conteste la validité de la méthode barrésienne, qu'il choisisse d'en développer certains aspects, qu'il donne de nouveaux contenus aux peurs de la jeunesse, le romancier-pédagogue est […] amené à confronter l'appel à la responsabilité que lance Bourget aux modèles de développement de soi que propose Barrès[4]. »

Mais Denis Pernot relève aussi une des principales ambivalences de ce dispositif magistral tel que Barrès le met en scène dans sa trilogie : l'auteur lorrain acquiert son autorité de maître alors même qu'il conteste, dans son œuvre égotiste, la validité des rapports discipulaires admis. Son aura semble même d'autant plus forte qu'elle repose sur

---

[1] *Examen*, *op. cit.*, p. 25.
[2] *Ibid.*, p. 16.
[3] Voir Denis Pernot, *Le Roman de socialisation*, *op. cit.*, en particulier le chapitre « Parler en maître », p. 57-78.
[4] *Ibid.*, p. 154.

cette contestation qui lui assure un plus grand écho que Bourget auprès de la jeunesse du temps :

> Dès le début des années 1890, l'influence de Barrès va […] s'exercer plus directement que celle de Bourget sur la jeunesse. Barrès organise en effet de manière concertée la crise de la relation de maîtrise qu'il met en scène. A ses yeux, il ne s'agit pas de restaurer l'autorité des maîtres à penser, mais d'inventer de nouvelles valeurs tutélaires afin d'apprendre au jeune homme à ne plus « répéter des formules prises au cabinet de lecture ». Le *Culte du Moi* donne alors un rôle capital à une crise des savoirs qui trouble l'ordre des valeurs fondatrices de la cohésion sociale […]. Présenté sous forme d'évidence, ce constat permet à Barrès de se poser en spectateur de la faillite du lien pédagogique qu'il met en scène alors même que son œuvre participe pleinement au mouvement qu'elle évoque[1].

On peut dire, là encore, que le rapport imitatif instauré par Barrès avec Bourget n'est pas étranger à ce paradoxe magistral, qu'il en a fourni en quelque sorte la première mouture : pour l'auteur du *Culte du Moi*, il s'agissait, comme on l'a vu, d'imiter son aîné et de se différencier de lui tout à la fois. Quant à l'opuscule *Huit jours chez Monsieur Renan*, il présente, de manière plus théâtralisée encore (et sans doute aussi plus rhétorique), le prototype littéraire de cette relation ambiguë, faite d'admiration mimétique et de prise de distance ironique. Le « maître » va donc proposer son propre rapport imitatif en exemple, et les disciples de Barrès ne manqueront pas, à leur tour, de s'inscrire dans ce schéma paradoxal. Gide lui-même, qui a défini sa posture de romancier-pédagogue en réaction à celle de Barrès, ne fera qu'accentuer, dans le fameux avant-propos de ses *Nourritures*, cette crise de maîtrise déjà consommée chez Barrès – une crise qui, telle qu'elle est mise en scène, permet *in fine* de renforcer l'autorité de l'écrivain : « Et quand tu m'auras lu, jette ce livre – et sors. […] Que mon livre t'enseigne à t'intéresser plus à toi qu'à lui-même, – puis à tout le reste plus qu'à toi[2]. »

Relevons enfin une dernière conséquence de l'affirmation d'un tel *ethos* magistral : en montrant, à l'instar de Bourget, « le maître uni à l'âme qu'il a dirigée »[3], Barrès est plus que jamais présent dans son texte comme auteur, par-delà les instances narratives et les

---

[1] *Ibid.*, p.153-154.
[2] André Gide, *Romans et récits. Œuvres lyriques et dramatiques*, tome I, édition sous la direction de Pierre Masson avec la collaboration de Jean Claude, Alain Goulet, David H. Walker, Jean-Michel Wittmann, Paris, Gallimard, coll. « La Pléiade », 2009, p. 349.
[3] Bourget, *Le Disciple*, cité par Pierre Citti, *op. cit.*, p. 65.

intermédiaires qui constituent le dispositif fictionnel[1]. L'utilisation fréquente de paratextes – une préface générale pour le *Culte du Moi* avec l'*Examen* de 1891, une préface et un « appendice » pour les rééditions d'*Un homme libre* – vise bien sûr à renforcer encore l'autorité de Barrès sur son propre texte et sur l'orientation des interprétations qu'il est censé autoriser. S'y fait jour aussi la volonté d'affirmer sa légitimité à parler de certains sujets par la mise en avant (discrète), dans le texte et dans ses entours, des fonctions extra-littéraires de l'écrivain : celle du journaliste par exemple, qui n'hésite pas à s'auto-citer ; et surtout celle du député boulangiste qui apparaît en filigrane de certains chapitres du *Jardin de Bérénice* [2]. Quant aux romans à thèse, ils sont en quelque sorte l'aboutissement de cette présence accrue de la figure auctoriale : désormais, l'auteur-narrateur peut intervenir directement dans son récit, à travers toutes les assertions axiologiques qu'il émet sur les événements et les personnages – autant de jugements idéologiquement orientés qui circonscrivent, précisément, la thèse à défendre. En dehors de l'adoption d'une posture magistrale et de sa progressive coloration idéologique, on se souvient toutefois que cette assimilation sans reste de l'auteur à son œuvre a aussi pour fondement des présupposés d'ordre esthétique : celui d'abord qui, dans la suite des critiques de Bourget, conteste le principe de l'impersonnalité défendu par Flaubert et par les naturalistes ; celui ensuite du culte wagnérien de l'émotion, qui cherche à faire communier ensemble, par l'émotion précisément, les « sensibilités » similaires.

L'appel bourgetien à la responsabilité a ainsi fait prendre conscience à Barrès de sa fonction magistrale. Il a aussi légitimé son désir de dépasser l'horizon purement esthétique de l'activité littéraire – et de son propre égotisme. Barrès, qui répond très tôt à sa « vocation » politique, tend à prendre spontanément ses distances avec les questions formelles qui agitent les milieux symbolistes ; mais il cherche aussi désormais à donner une visée plus pratique à une éthique encore largement redevable aux expériences de l'esthète : s'il y a bien déjà un chapitre sur la Lorraine dans *Un homme libre*, c'est le

[1] Comme le remarque notamment Denis Pernot : « Là où le roman de socialisation prend des aspects autoritaires, le lecteur est donc moins amené à identifier le "parler comme" des instances légiférantes qu'à reconnaître la voix et le discours de l'auteur. A des phénomènes interdiscursifs sont alors substituées des pratiques épitextuelles qui jouent massivement de l'autocitation. La présence d'une forte stratégie d'implication de la figure auctoriale est déjà aisément repérable dans *Le Culte du Moi.* » (Pernot, *op. cit.*, p. 72)
[2] *Ibid.*, p. 72-73.

« triomphe de Venise », éprouvé au contact des grands peintres de la Lagune, en particulier de Tiepolo, qui constitue l'acmé véritable de son apprentissage égotiste[1]. Avec *Le Jardin de Bérénice*, qui paraît deux ans après *Le Disciple* et qui vient clore le *Culte du Moi*, le tout jeune député de Nancy présente en revanche de manière plus frontale la nécessité de concilier « action » et retrait égotiste. Tout au long du récit, il sera ainsi question, parallèlement à la poursuite de cette « systématisation » du Moi commencée dans les volumes précédents, d'une campagne électorale dans laquelle s'engage Philippe, et qui l'oppose à l'ingénieur Charles Martin, l' « Adversaire ». Si la politique qu'il défend reste inconnue du lecteur, de nombreux indices peuvent faire penser qu'il soutient le boulangisme. Le chapitre qui ouvre le récit retranscrit en effet une conversation imaginaire entre le journaliste Chincholle et Renan au sujet de Boulanger, présenté par le vieil historien comme excitateur nécessaire du débat républicain – et, déjà, comme un reflet de l'instinct populaire[2]. Or, Bérénice symbolise, aux dires mêmes de Barrès dans son *Examen*, cet Inconscient populaire avec lequel il s'agit, pour Philippe, d'entrer en communion : « ... je ne pensais qu'au peuple. "Quelle est son âme ? me demandais-je, je veux frissonner avec elle, la comprendre, par l'analyse du détail, comme l'Adversaire, et par amour, comme Bérénice ; arriver enfin à en être la conscience"[3]. » Si le tropisme nationaliste n'est pas encore évident dans ce texte, on voit que son soubassement « métaphysique » est déjà en place.

Ce troisième volet met aussi en crise certaines conclusions de la méthode égotiste élaborée dans les deux précédents récits, sans fournir toutefois de réponse définitive à ces impasses. Dans un « dialogue intérieur mis au point » par Philippe[4] et intitulé *Consolation de Sénèque le philosophe à Lazare le ressuscité*, Sénèque sert de truchement à ses dilemmes intérieurs : face à l'assurance des zélateurs de la religion nouvelle, incarnée par Lazare, le philosophe doit répondre de son « dilettantisme » et des tentations contraires qui l'animent. Il évoque ainsi l'impossibilité d'élever son Moi à une « noble et féconde unité », bien qu'il ait tenté d'éprouver le plus grand nombre d' « émotions » et de « formes de

[1] Voir sur ce point l'étude d'Emmanuel Godo : *La Légende de Venise. Barrès et la tentation de l'écriture*, Villeneuve d'Ascq, Presses Universitaires du Septentrion, 1996.
[2] *Le Jardin de Bérénice*, dans *Romans et voyages* I, *op. cit.*, p. 191-193.
[3] *Ibid.*, p. 219.
[4] *Ibid.*, p. 246.

vie »[1]. Cet échec tient en fait à la nature même du Moi, et à sa « condition d'homme » : « Cette mort perpétuelle, ce manque de continuité de nos émotions, voilà ce qui désole l'égotiste et marque l'échec de sa prétention. Notre âme est un terrain trop limité pour y faire fleurir dans une même saison tout l'univers. Réduits à la traiter par des cultures successives, nous la verrons toujours fragmentaires[2]. » Se fait jour alors la volonté de participer à l'action collective, de se fondre dans un ensemble plus vaste – mais Sénèque doit se rendre à l'évidence que les causes qui le permettraient font défaut :

> J'ai donc senti, mon cher Lazare, et jusqu'à l'angoisse, les entraves décisives de ma méthode ; aussi j'eusse été fanatique, si j'avais su de quoi le devenir. Après quelques années de la plus intense culture intérieure, j'ai rêvé de sortir des volontés particulières pour me confondre dans les volontés générales. Au lieu de m'individuer, j'eusse été ravi de me plonger dans le courant de mon époque. Seulement il n'y en avait pas. J'aurais voulu me plonger dans l'inconscient, mais, dans le monde où je vivais, tout inconscient semblait avoir disparu[3].

Bien qu'attiré par les forces de l' « inconscient », Sénèque ne se résout pas à se convertir au christianisme et à devenir « fanatique en Gaule », à l'image de Lazare débarqué en missionnaire sur les côtes françaises : c'est qu'il tient encore à cette lucidité patiemment cultivée du « dilettante », et ne veut pas « se tromper avec tout le monde ». Si Sénèque résume les dilemmes de l'égotiste Philippe, il n'empêche que le héros barrésien, au cours du récit, ne rechigne pas à s'approprier la philosophie de l' « Inconscient » de Hartmann, à la mode dans ces années-là, et à l'accommoder à ses propres conceptions de l'action politique. A la fin du récit, l'émotion causée par la mort de Bérénice (appelée aussi Petite-Secousse) agit d'ailleurs comme un révélateur sur la nature de cet « Inconscient », assimilé ici au « peuple » et à son « instinct » :

> La sagesse de ton instinct dépassait toutes nos sagesses et ces petites idées où notre logique voudrait réduire la raison. Quand j'étais assis auprès de toi, dans ta villa, parfois tu partageais mes douloureux énervements ; par une contagion analogue, j'ai participé de ta force qui te fait marcher du même rythme que l'univers […] Petite-Secousse, je crois en vérité que tu existes partout, mais il était plus aisé de te constater dans le cœur d'un léger oiseau de passage que de distinguer nettement comment bat le cœur du peuple[4].

---

[1] *Ibid.*, p. 248.
[2] *Ibid.*, p. 249.
[3] *Ibid.*
[4] *Ibid.*, p. 255-256.

Le récit présente donc son protagoniste principal comme « prêt pour l'action[1] », mais il laisse en suspens la nature des causes qu'il pourra défendre – tout en orientant la philosophie de l'Inconscient vers une interprétation à forte charge idéologique. Cette stratégie d'attente permet à Barrès de suggérer à son jeune lecteur la possibilité d'un engagement, sans la rabattre sur une cause déterminée, forcément limitée et contingente. *Le Jardin de Bérénice* se présente donc comme un compromis habile entre « roman du moi » et « roman à thèse » – où la « thèse », sans cesse attendue, est finalement éludée.

Dans le numéro spécial que la revue *La Plume*, proche des symbolistes, lui consacre en avril 1891, Barrès parachève cette stratégie en considérant le désir d'action comme l'expression d'une volonté commune à la plupart des jeunes gens – et fait du *Jardin de Bérénice* une réponse à ce besoin pressenti de sa génération :

> …ce même goût qui m'incline sur ces nobles mémoires remplit, je le vois bien, un grand nombre de jeunes gens de ce temps. Avec des dons infiniment puissants d'analyse, ils aspirent à l'action. Dès l'apparition de *Sous l'œil des Barbares*, ils me reconnurent comme l'un des leurs ; et je sais qu'il aura leur pleine sympathie, le Philippe du *Jardin de Bérénice*, qui s'efforce de « concilier les pratiques de la vie intérieure avec les nécessités de la vie active »[2].

Ainsi, opportunément aidé par une revue de l'avant-garde littéraire, Barrès peut désormais affirmer que le *Culte du Moi* traduit l'heureuse convergence entre les aspirations communes à toute une génération et celles d'un auteur devenu son porte-parole. En achevant son cycle égotiste sur le pressentiment d'un engagement imminent, il présente aux « jeunes gens » une forme de conclusion ouverte, qui autorise encore, à cette époque, toutes les interprétations. Or, on le verra plus loin, cette tentative de rassemblement générationnel « œcuménique » n'a pas toujours été, chez Barrès, sans arrière-pensée politique, à l'heure où celui-ci s'engage derrière le général Boulanger.

4.3. Les Déracinés *(1897) : vers une responsabilité « national(-ist)e » ?*

L'écrivain lorrain l'avoue lui-même dans sa préface de 1904 à *Un homme libre* : il a fallu attendre la publication des *Déracinés*, en 1897, pour qu'il réponde pleinement à l'appel que Bourget formulait dans sa préface au *Disciple* :

---

[1] *Examen des trois romans idéologiques*, *op. cit.*, p. 22.
[2] Maurice Barrès, « Lettre-Manifeste », *La Plume*, 1er avril 1891.

> Oui, l'*Homme libre* racontait une recherche sans donner de résultat, mais, cette conclusion suspendue, *Les Déracinés* la fournissent. Dans *Les Déracinés*, l'homme libre distingue et accepte son déterminisme. Un candidat au nihilisme poursuit son apprentissage, et, d'analyse en analyse, il éprouve le néant du Moi, jusqu'à prendre le sens social. La tradition retrouvée par l'analyse du Moi, c'est la moralité que renfermait l'*Homme libre*, que Bourget réclamait et qu'allait prouver *Le Roman de l'énergie nationale*[1].

À posteriori, ce n'est donc pas *Le Jardin de Bérénice* qui valait comme conclusion du cycle égotiste, mais le premier tome du *Roman de l'énergie nationale*. C'est qu'il s'agit alors d'assumer cette « responsabilité nationale » que Bourget mettait en avant dès 1889 – une responsabilité dont l'écrivain serait, aux yeux de Barrès, le dépositaire principal, devant tout autre acteur du champ intellectuel. Le fameux épisode des funérailles de Victor Hugo, morceau de bravoure mais aussi pivot idéologique du roman, attesterait de ce fait, occulté jusqu'alors par le retranchement, depuis le déclin du romantisme, des réalistes et parnassiens dans leur « tour d'ivoire ». Or, comme le prouverait la ferveur populaire autour de Hugo, le « grand écrivain » représenterait à nouveau « la plus haute magistrature nationale », en se faisant le dépositaire des mots qui forment « tout le trésor et toute l'âme de la race[2] ». Barrès n'est pas loin de prétendre lui aussi, comme auteur-narrateur omniprésent dans son récit, à une image semblable ; ce qui expliquerait pourquoi il multiplie, notamment dans ses *Cahiers*, les parallèles entre l'entreprise du *Roman de l'énergie nationale* et celle des *Misérables*[3]. Mais il y a malgré tout un paradoxe, de sa part, à faire ainsi de Hugo un parangon du grand écrivain national ; on n'est même pas loin ici du détournement de cadavre. Car Hugo n'est plus, sous la plume barrésienne, le prophète éclairé des idéaux républicains et universalistes, mais un « chef mystique », un quasi-dieu[4], qui cristallise en sa personne « transfigurée » les élans de l' « instinct national ». Un instinct qui se confond, dans les faits, avec la foule échauffée qui se presse autour du catafalque, et qui remercie le poète « de l'appui magnifique qu'il a donné aux formes successives de

[1] « Préface de 1904 » à *Un homme libre*, *op. cit.*, p. 93.
[2] *Les Déracinés*, dans *Romans et voyages* I, *op. cit.*, p. 727.
[3] Ce parallèle n'est d'ailleurs pas évoqué en termes toujours flatteurs pour Hugo, et pour Barrès lui-même : « Je voudrais marquer le caractère du *Roman de l'énergie nationale.*/Ce sont *Les Misérables*, *Les Châtiments* qui ont jeté bas l'Empire. Comme *Les Misérables* ont fourni le fumier d'où est née la pensée radicale, républicaine, je voudrais que *Les Déracinés*… » [la phrase de Barrès est – sans doute volontairement – incomplète] (« Sixième cahier, 1899-1901 », dans *Mes Cahiers*, tome I, janvier 1896-novembre 1904, préface d'Antoine Compagnon, Editions des Equateurs, 2010, p. 283)
[4] *Les Déracinés*, *op. cit.*, p. 727.

l'idéal français dans ce siècle[1]. » Cette réappropriation par Barrès du symbole hugolien manifeste surtout la volonté de disputer aux élites républicaines l'idée de « génie français », mais en dépouillant celui-ci de sa portée universelle pour en faire, au contraire, une émanation d'un prétendu instinct national[2]. Ce faisant, elle lui permet aussi de se réclamer d'une autre tradition bien française : celle de l' « écrivain prophétique » (Paul Bénichou).

Cette autorité nationale nouvelle que Barrès s'attribue – à l'ombre, il est vrai, un peu trop écrasante pour lui, de Hugo – implique aussi une réorientation de sa réception. L'affaire Dreyfus fournit bien sûr à l'écrivain nationaliste le critère de distinction décisif. Il faut dire qu'il a rompu à ce moment-là avec toute stratégie conciliatrice, et que son premier véritable roman à thèse lui a permis, avant même que l'Affaire n'éclate, de brûler ses vaisseaux. En 1899, à l'occasion d'une polémique avec le directeur de *La Revue des Deux Mondes*, René Doumic[3], Barrès revient sur son succès auprès de la jeunesse d'avant-garde, en insistant sur le malentendu qui avait pu être à l'origine de son plébiscite :

> Sans doute, mon petit monde créé par douze ans de propagande, par Simon, par Bérénice et par le chien velu [dans *L'Ennemi des lois*], a été décimé par l'affaire Dreyfus. Je garde un souvenir aux amis perdus, mais notre première entente m'apparaît comme un malentendu ; nous n'étions pas de même physiologie. Seuls les purs, après cette épreuve, sont demeurés. C'est pour le mieux[4].

---

[1] *Ibid.*

[2] Sur cette « responsabilité nationale », Gisèle Sapiro note qu'elle est une manière pour les écrivains traditionalistes de se réapproprier l'idée de « génie français », incarnée en France par les hommes de lettres, et de la faire basculer de sa conception universaliste vers une conception particulariste : « Tributaire de l'héritage des Lumières qui, en affirmant l'universalité de la culture française et de sa langue, ne faisait que fonder en nécessité sa position dominante dans les cercles des élites éclairées en Europe, le "génie français" apparaît toujours, à droite comme à gauche, non pas comme l'expression d'un particularisme mais comme une catégorie de l'universel : associé, dans le répertoire des représentations nationales, à l' "humanisme" et à la "civilisation", il légitime un messianisme qui se donne comme un impérialisme de l'universel. Aussi bien la nouvelle droite nationaliste va-t-elle travailler à se réapproprier, en les redéfinissant, ces catégories universalistes : à un humanisme fondé sur la philosophie des droits de l'homme, elle oppose une conception élitaire de l'homme, titre auquel seuls peuvent prétendre les dépositaires des valeurs "éternelles" de "la" civilisation, à savoir les "héritiers". » (Gisèle Sapiro, *La Guerre des écrivains*, *op. cit.*, p. 107)

[3] Celui-ci s'était réjoui, dans un article de la *Revue des Deux Mondes* (« Le Bilan d'une génération », 15 janvier 1900), de voir Barrès rejoindre les rangs du traditionalisme, et abjurer le « pessimisme » et l' « ironie » des débuts de sa carrière. Barrès lui répond alors qu'il n'a rien abjuré, mais que son œuvre a trouvé sa conclusion dans le traditionalisme par un « développement » tout « naturel ».

[4] Maurice Barrès, « Réponse à M. René Doumic. Pas de veau gras ! », *Le Journal*, 8 février 1900, dans *Romans et voyages* I, *op. cit.*, p. 180. Le texte sera repris dans *Scènes et doctrines du nationalisme* (1902), ainsi que dans l'appendice de la réédition de 1905 d'*Un homme libre*.

La distinction « physiologique » ici ne relève sans doute pas que de la métaphore ; appuyée sur cette esthétique de la « sympathie » émotive d'origine symboliste, elle se double désormais de présupposés vraisemblablement antisémites[1] : en effet, nombre d'ardents barrésiens étaient, avant l'Affaire, de jeunes écrivains et intellectuels d'origine juive, en particulier au sein de *La Revue blanche*, devenue depuis 1898 l'un des fers de lance du soutien à Dreyfus. La rupture de Barrès avec ce public de prédilection fait donc fi de la solidarité générationnelle pour privilégier désormais des facteurs communautaires et « ethniques », que viendraient prétendument confirmer les fractures causées par l'Affaire.

Cela n'empêche pas Barrès de plaider assez curieusement, dans cette même réponse à Doumic, pour une continuité entre l'individualisme du début de sa carrière et l'engagement nationaliste. Non seulement il présente l'égotisme comme une étape nécessaire vers la découverte du « sens social », mais il fait du culte de l'individu une donnée de l' « identité » française – justifiant à posteriori, par la doctrine nationaliste elle-même, ses penchants égotistes, à rebours de la position résolument antimoderne de Bourget :

> A mon sens, on n'a pas dit grand-chose quand on a dit que l'individualisme est mauvais. Le Français est individualiste, voilà un fait. Et de quelque manière qu'on le qualifie, ce fait subsiste. Toutes les fortes critiques que nous accumulons contre la Déclaration des droits de l'homme n'empêchent point que ce catéchisme de l'individualisme a été formulé dans notre pays. Dans notre pays et non ailleurs ! Et ce phénomène (qu'aucun historien jusqu'à cette heure n'a rendu compréhensible) marque en trait de feu combien notre nation est prédisposée à l'individualisme. La juste horreur que nous inspire le Robert Greslou de Bourget n'empêche point que quelques-unes des précieuses qualités de nos jeunes gens viennent, comme leurs graves défauts, de ce qu'ils sont des êtres qui ne s'agrègent point naturellement en troupeau. […] Si l'on veut bien y réfléchir, ce ne sera pas une petite chose qu'un traditionaliste soit demeuré attentif aux nuances de l'individu. Aussi bien je ne pouvais pas les négliger, puisque je voulais décrire une certaine sensibilité française et surtout agir sur des Français[2].

[1] C'est au moment de l'affaire Dreyfus que Barrès subit l'influence du « neuropsychologue » Jules Soury, qui enseigne alors à l'Ecole des hautes études, et développe dans ses traités une théorie prétendument « scientifique » de l'hérédité raciale ; Soury était un antisémite fanatique et s'engagea assez logiquement dans le camp antidreyfusard, aux côtés de Barrès. Selon Zeev Sternhell, l'influence de Soury a été déterminante sur l'évolution du nationalisme de Barrès durant et après l'Affaire (voir *Maurice Barrès et le nationalisme français*, Bruxelles, Editions Complexes, 1985, p. 254-267).

[2] Maurice Barrès, « Réponse à M. René Doumic. Pas de veau gras ! », *op. cit.*, p. 94.

A lire ces lignes à l'argumentation plutôt surprenante – et même retorse en ce qui concerne la Déclaration des droits de l'homme –, on ne saura pas s'il agissait pour Barrès, en écrivant le *Culte du Moi*, de mener à bien une stratégie de séduction de le jeunesse, pensée sur le long terme, ou de répondre à un penchant sincère pour l'individualisme égotiste. Dans tous les cas, Barrès tente de construire ici son autorité d'« écrivain national » sur ces deux plans apparemment contradictoires : l'engagement au service de la nation et de ses intérêts immédiats, et le culte, à peine mis en sourdine, de l'individualisme moderne[1].

Dès avant l'Affaire, il avait tenté ce curieux appariement lors d'une autre manifestation funèbre, à la portée symbolique non moins importante sans doute que les funérailles de Hugo, malgré la modestie de l'événement : il s'agit de l'enterrement de Paul Verlaine, en janvier 1896. A cette occasion, Barrès, qui a été proche de Verlaine dans ses dernières années et l'a même soutenu financièrement, prononce un discours solennel, aux côtés de Mallarmé, de Moréas, de Catulle Mendès et de François Coppée. Il rédige aussi un article pour *Le Figaro*, intitulé « Les funérailles de Verlaine » (10 janvier 1896). Dans ces deux textes, on trouve développée une argumentation qui s'inscrit en rupture délibérée avec l'*ethos* apolitique des symbolistes, mais qui salue néanmoins les avancées esthétiques du mouvement, annoncées par l'auteur des *Romances sans paroles*. L'écrivain lorrain reconnaît en effet le renouveau prosodique qu'a constitué la poésie verlainienne :

> A ceux qui, imbus de l'esprit fonctionnaire ou commercial, estiment un écrivain d'après ses décorations, ses titres ou la dispersion de ses œuvres, il est nécessaire d'affirmer que c'est de Paul Verlaine que proviennent directement les importantes modifications que subit dans cet instant la prosodie française. […] Celui qui vient de mourir n'ajouta pas simplement à la beauté de la littérature moderne ; il fut utile à cette littérature. Par lui les poètes ont ressaisi le libre usage de leur instrument de

[1] En se présentant encore comme « individualiste » après sa conversion nationaliste (avec les acrobaties argumentatives que l'on voit), Barrès tente de rester fidèle à une des données qui caractérisent la « modernité », et que combattraient les arrière-gardes, si l'on en croit Vincent Kaufmann : « C'est la faiblesse de l'arrière-garde d'avoir fait l'impasse sur l'individualisation ou la singularisation de l'expression au nom d'un refus du "sens de l'histoire", au nom d'une communauté antérieure, disparue ou en train de disparaître. Pourquoi un Maurras est-il aujourd'hui aussi si peu lisible ? Je fais l'hypothèses que la difficulté que nous avons à le lire – mais bien évidemment pas seulement lui – a quelque chose à voir avec une pensée qui réagit contre la singularisation de l'expression, qui conjure celle-ci, par exemple par un recours relativement artificiel au classicisme. » (Vincent Kaufmann, « L'arrière-garde vue de l'avant », dans William Marx (dir.), *Les Arrière-gardes au XX^e siècle. L'autre face de la modernité esthétique*, Paris, Presses universitaires de France, 2004, p. 27-28). Barrès offre donc un cas un peu « excentrique » par rapport à ce modèle de l'écrivain d'arrière-garde, d'autant plus qu'on le voit, tout au long de sa carrière, défendre l'héritage romantique contre le classicisme étroit des maurrassiens.

> travail, c'est-à-dire du mètre. En outre, le croirait-on, en présence de ces bataillons de discipline, parnassiens ou réalistes […], le poète de la *Bonne Chanson*, des *Romances sans paroles* nous servit à nous justifier dans les cénacles de toutes nos émancipations[1].

Verlaine, champion de l'émancipation littéraire et de la modernité, n'en demeure pas moins pour Barrès un représentant des « directions » les plus essentielles de la « tradition française » – sa typicité résidant précisément dans son individualisme :

> Mais le salut [pour la jeune littérature], c'est surtout d'aller avec Verlaine vers les chansons populaires, vers les légendes nationales, vers les mœurs traditionnelles, vers l'expression sincère et directe des émotions individuelles et collectives. Verlaine est un élégiaque qui dit tout droit ses tristesses, mais c'est aussi, à sa façon, une des consciences de la collectivité[2].

Le poète incarne donc la fusion entre une esthétique personnelle de l' « émotion » et une poésie à valeur « collective ». Barrès précise d'ailleurs dans son éloge funèbre en quoi l'écrivain peut se faire « conscience de la collectivité » :

> La constante fidélité des jeunes gens au maître que tous les critiques ignoraient ou bafouaient est un acte important et dont je veux dégager la signification. / Si l'on admet, comme c'est notre opinion, que le culte des héros fait la force des patries et maintient la tradition des races, il faut placer au premier rang des mainteneurs de la patrie et de la race le groupe des littérateurs et des artistes. Il n'y a pas de groupe social qui proclame aussi haut que font ceux-ci la perpétuité de la personne humaine. Supposez en effet qu'un grand administrateur, qu'un fonctionnaire, qu'un industriel, qu'un soldat meure. C'est fini de leur existence personnelle. Leur effort, si utile qu'il ait pu être, est dispersé dans une œuvre anonyme. Ils ne laissent derrière eux que du silence et au cimetière un peu de poussière. Quel point de repère fournissent-ils au Français qui veut se connaître soi-même, éclairer sa vie ? / Mais Verlaine, qui se relie à François Villon par tant de génies libres et charmants, nous aide à comprendre une des directions principales du type français. / Désormais sa pensée ne disparaîtra plus de l'ensemble des pensées qui constituent l'héritage national[3].

Voilà Verlaine élevé – sans doute bien malgré lui – en écrivain « exemplaire », à la fois symbole de la modernité sur lequel peuvent s'appuyer les jeunes lettrés, et résurgence d'un

---

[1] Maurice Barrès, « Les funérailles de Verlaine », *Le Figaro*, 10 janvier 1896.

[2] *Ibid.* Barrès signale même, dans les phrases suivantes, l'intérêt de Verlaine pour la politique, et ses lettres « boulangistes » : « Car il aimait la politique des faubourgs, la religion des simples ! Les excellentes lettres boulangistes et si peuple, qu'il m'écrivait jadis ! » On verra plus bas comment Barrès envisage la conciliation entre littérature symboliste et engagement boulangiste.

[3] « Discours au nom de la jeunesse littéraire (Obsèques de Verlaine) », *La Plume*, 1er février 1896.

« type français » attesté par la tradition. Barrès en profite d'ailleurs pour souligner le rôle de cette même jeunesse – celle qui coïncide encore avec la jeune garde symboliste-décadente – dans la perpétuation de l'héritage littéraire national : « Et grâce à qui fut réalisée cette augmentation de l'idéal français ? Grâce aux jeunes gens./ […] Qu'on cesse donc de nous accuser de négation systématique. Nous sommes pour nos aînées le commencement de l'immortalité[1]. » En affirmant à la fois l'unité de sa génération et sa fonction de transmission d'une part, en montrant d'autre part, à travers Verlaine, que l'on peut être en même temps « conscience de la collectivité » et égotiste patenté, Barrès tente de résoudre (sur le plan discursif tout au moins) les contradictions propres à son esthétique, manifestées notamment dans le conflit, mis en évidence par l'interpellation de Bourget, entre « individualisme » et « responsabilité » – conflit qui avait impliqué chez l'auteur du *Disciple*, à l'inverse de son cadet, une rupture très nette avec son passé « décadent ». Placé devant des contradictions similaires par René Doumic en 1899, Barrès tente dans sa réponse au critique une même conciliation entre « modernité » et traditionalisme, malgré les engagements de l'heure (contre les « intellectuels » et la révision du procès Dreyfus) : l'écrivain « patriote » ne devrait pas s'engager seulement sur le plan de la « propagande politique », mais aussi sur celui des œuvres à faire, œuvres pleinement « modernes » (c'est-à-dire, à ce moment-là, symbolistes) qui pourraient, elles aussi, « illustrer » la France :

> On ne peut pas toujours demeurer sous les armes et il y a d'autres expressions nationales que la propagande politique, bien qu'à cette minute je ne sache pas d'œuvre plus utile et plus belle. Mais, après la victoire, nous ne penserons pas à nous interdire l'art total. « Ironie, pessimisme, Symbolisme » (que dénonce M. Doumic), sont-ce là de si grands crimes ? Nous serons ironistes, pessimistes, comme le furent quelques-uns des plus grands génies de notre race ; nous verrons s'il n'y a pas moyen de tirer quelque chose de ces velléités de Symbolisme que les critiques devraient aider et encourager, plutôt que de bafouer – et ce rôle d'excitateur, de conseiller, serait digne de M. Doumic, – car en vérité, comment pourrions-nous avoir confiance dans la destinée du pays et aider à son développement, si nous perdions le sentiment de notre propre activité et si nous nous découragions de la manifester par ces spéculations littéraires dont notre conduite présente démontre assez qu'on avait tort de se méfier ? [2]

[1] *Ibid.*
[2] Maurice Barrès, « Réponse à M. René Doumic. Pas de veau gras ! », dans *op. cit.* , p. 184.

L'hommage à Verlaine comme cette réponse à Doumic auront donc permis à Barrès d'effectuer une première synthèse entre sa fonction de doctrinaire de la Terre et des Morts et son aura d'écrivain égotiste, toujours attaché (du moins dans sa posture) aux évolutions de la modernité littéraire. Une telle posture, avec ses ambivalences, ne sera pas sans écho, comme on le verra, auprès de toute une postérité « moderniste » de l'auteur lorrain.

5. Anatomie d'une réception : Barrès et ses premiers lecteurs (années 1890)

5.1. Barrès en directeur de consciences

À parcourir comptes rendus et réactions sur la trilogie égotiste au moment de sa parution et dans la décennie qui suit, en particulier ceux rédigés par les « porte-parole » du symbolisme, il est frappant de constater à quel point le projet esthétique et éthique de Barrès semble avoir consonné avec l'horizon d'attente du (jeune) public lettré de l'époque. En fait, davantage qu'une forme de prescience « géniale » de l' « esprit du temps », il faut y voir plutôt une attention permanente, chez Barrès, à l'écho que suscite chacun de ses textes, ainsi qu'une capacité à anticiper l'évolution rapide du lectorat qui plébiscite *Sous l'œil des Barbares*, puis les volumes suivants de la trilogie, notamment en intégrant à chaque nouvel ouvrage les paramètres les plus récents qui confirmeront (ou redéfiniront) sa posture auctoriale. Témoigne notamment de cette adaptation son travail sur les entours paratextuels de son œuvre : dans l'ajout de seuils divers à sa trilogie, comme on l'a déjà souligné ; mais aussi dans la bienveillance (voire la complaisance) montrée envers les entretiens journalistiques, et envers tout ce qui favorise la publicité de son œuvre et de son « image » ; dans le fait aussi qu'il répond favorablement au culte que lui vouent ses jeunes lecteurs : c'est autour de sa personne que renaît véritablement l'ancien rituel de la « visite au grand écrivain ».

Le succès de Barrès se mesure aussi, concrètement, dans les multiples imitations – sincères ou parodiques – dont son œuvre fait l'objet ; il se manifeste en particulier dans la propagation de ce modèle nouveau du « roman de socialisation » (Denis Pernot), auquel chaque jeune barrésien s'essaie à sa manière, de Maurice Beaubourg à Jean de Tinan, réinterprétant et détournant le plus souvent cette forme à leurs propres fins. Ce succès du

« barrésisme » est aussi sensible dans le nombre de « jeunes gens » qui s'adressent à l'écrivain pour obtenir son soutien, et pour entrer ainsi de plain-pied dans la carrière littéraire. La quantité considérable de lettres envoyées par de tout jeunes auteurs à Barrès en est le reflet significatif. Ce succès incontestable de Barrès dans les années 1890, au moins jusqu'à l'affaire Dreyfus, n'exclut pas cependant chez ses lecteurs l'existence, déjà, de certains points de friction, qui iront le plus souvent en s'accentuant avec l'évolution idéologique de leur auteur fétiche. Par-delà l'accord des « sympathies », il s'agit donc aussi de relever ces premiers « grippages » d'une esthétique en apparence très (ou trop) bien rodée.

Barrès s'étant constitué, dans la suite de Bourget, en véritable directeur des consciences, il n'est pas surprenant que la « jeunesse littéraire » vienne lui demander des « conseils » d'éthique : sur la façon dont on peut concilier vie pratique et intégrité du Moi (comment interagir avec les « barbares »), sur le choix d'une vocation professionnelle adéquate, sur la meilleure façon d'entrer dans la carrière des lettres sans renoncer à ses idéaux – autant de questions, parmi d'autres, qui émaillent les lettres que de jeunes lecteurs envoient à l'écrivain lorrain.

C'est pourquoi aussi la revue *La Plume*, très proche alors des symbolistes, peut évoquer explicitement « l'éthique de Maurice Barrès » en tête du numéro spécial qu'elle consacre à l'auteur du *Culte du Moi*, en avril 1891. Barrès n'hésite pas à reprendre à son compte cette formule (qu'il attribue à Anatole France), dans sa « lettre-manifeste » qui sert d'article liminaire au numéro :

> Anatole France parlait un jour de l' « éthique de Maurice Barrès. » C'est bien le mot qui conviendrait pour dégager la constante préoccupation de mes petits traités d'idéologie. Je le constate chaque jour, dans les lettres d'amis inconnus et dans les meilleures critiques, c'est bien parce qu'ils trouvent des règles de vie dans ces volumes qu'un certain nombre d'esprits me témoignent de la sympathie[1].

Dans un recueil de trois textes proches de l'essai, et intitulé significativement *Trois stations de psychothérapie* (1891), Barrès réaffirme ce caractère « éthique » de son œuvre, qui doit fournir des tentatives de réponses aux « petits lycéens, étudiants, jeunes garçons

[1] Maurice Barrès, « Lettre-Manifeste », *art. cit.*

isolés en province, […] filles de vingt ans[1]» troublés par les contradictions du monde contemporain : « Chère vie moderne, si mal à l'aise dans les formules et les préjugés héréditaires, vivons-la avec ardeur, avec clairvoyance aussi, avouons-en toutes les nuances et, que diable ! elle finira bien par dégager d'elle-même une morale et des devoirs nouveaux[2]. »

Dans ces paratextes, Barrès ne fait souvent que reprendre à son compte les témoignages d'admiration, le plus souvent couplés d'une profession d'allégeance discipulaire, qu'il reçoit de ses jeunes lecteurs. Les attentes de ce lectorat sont d'ailleurs souvent très élevées, comme on peut en juger par la lecture de certaines lettres. Le jeune Maurice Quillot, auteur en 1892 d'un roman très marqué par la trilogie égotiste, *L'Entraîné*, fait par exemple de Barrès non seulement son modèle littéraire, mais un véritable « guide » moral, depuis que la lecture d'*Un homme libre* a « changé [s]a vie », en lui redonnant confiance en l'existence et en lui-même. Désormais, aux yeux de son disciple, l'écrivain lorrain doit assumer sa responsabilité de mentor, et parachever, face à son « lecteur réel », son travail d'éducation morale et intellectuelle :

> Si je vous écris aujourd'hui, Monsieur, c'est que je ne puis maîtriser la sympathie qui m'attire à vous. […] vous avez atteint une âme souffrante ou plutôt maladive et indécise, vous lui avez donné la force d'être, et l'orgueil de se sentir […]. Maintenant que les souffrances d'un internat de dix années sont finies pour moi et qu'il ne m'en reste plus que le souvenir jadis pénible, délicieux maintenant que je me sens le courage et la fierté d'analyser et de revivre mes états d'âme – je veux méditer longuement vos idées ; et puisque je ne me sens pas assez fort pour marcher tout seul, vous serez mon guide -/ Vous avez frappé mon imagination, et sans vous aimer, sans vous comprendre encore, je pressentais en vous ce que j'ai trouvé aujourd'hui : un sauveur. Et je n'exagère pas : après la première lecture de votre livre [*Un homme libre*], j'ai erré au hasard dans le vague quartier qui environne le Jardin des Plantes, et dans ces rues désertes, je me sentais, pour la première fois, heureux de vivre, heureux de me sentir moi – jouissant de mes douleurs passées, avec une voluptueuse hallucination[3].

Cette nouvelle « charge d'âme » qui incombe à Barrès semble d'autant plus lourde que son disciple auto-proclamé (« permettez-moi de me dire votre disciple dévoué ») a,

---

[1] Maurice Barrès, *Trois stations de psychothérapie*, dans le volume de *Huit jours chez M. Renan*, comprenant aussi *Toute licence sauf contre l'amour*, Paris, Emile-Paul, 1913, p. 89.
[2] *Ibid.*, p. 91.
[3] Lettre de Maurice Quillot à Maurice Barrès, 7 novembre 1890 (Fonds Barrès, BnF).

semble-t-il, renoncé à un cursus d'études plus classique, comme l'université, pour poursuivre sa « méditation » égotiste, dans le prolongement de sa « révélation » littéraire :

> Délivré maintenant des mesquines entraves universitaires – qui me pesaient plus qu'à tout autre, ou m'ôtaient presque la liberté de penser – une vie nouvelle commence pour moi, et votre livre, si fécond en est l'aurore – Et ne croyez pas que j'exagère : je vous dévoile aujourd'hui mon âme toute entière, sans fourberie[1].

La deuxième étape de cette profession de foi dans le « barrésisme » consiste en la demande d'une entrevue avec le « maître » – une entrevue qui serait, pour le jeune homme, « une des plus délicieuses émotions ». On verra que quand Barrès l'accorde – ce sera le cas pour Quillot –, cette visite se conforme à un véritable cérémonial, qui va même trouver à se codifier littérairement.

Barrès connaît aussi des admirateurs plus âgés que dans ce dernier exemple, et qui n'hésitent pas à se faire pressants envers ce « maître » encore un peu trop marqué, à leurs yeux, de « scepticisme ». En 1891, Max René Weil, (connu plus tard sous le pseudonyme de Romain Coolus), alors jeune normalien de vingt-trois ans qui enseigne la philosophie à Chartres et qui va devenir, cette année-là, collaborateur de *La Revue blanche*, adresse plusieurs lettres à Barrès dans ce sens, après avoir lu avec admiration ses *Trois stations de psychothérapie*. Romain Coolus reconnaît d'abord la valeur éthique de ce dernier ouvrage du maître, « indispensable à méditer pour résoudre un grand nombre de difficultés qu'à chaque instant l'action suscite et remédier à l'insuffisance des points de vue strictement personnels[2] ». Il lui en est d'autant plus reconnaissant qu'il doit, lui aussi, assumer une tâche de type magistral, celle de professeur de philosophie : « En ce qui me concerne personnellement, je vous sais un gré tout particulier de l'œuvre que vous avez entreprise, parce qu'elle m'éclaire sur les difficultés de ma tâche. J'essaie aussi de travailler utilement à la direction spirituelle des temps qui sont proches. Je fait sur un certain nombre d'intelligences qui me sont confiées des expériences analogues aux vôtres […][3]. »

Mais si, parlant au nom de toute sa génération (il a six ans de moins que Barrès), Coolus félicite Barrès d'avoir su soulever les problèmes moraux des jeunes gens, il espère aussi que l'écrivain égotiste parviendra à trouver une réponse concrète aux questions taraudantes que soulève cette nouvelle « éthique » :

---

[1] *Ibid.*
[2] Lettre de René Weil (Romain Coolus) à Maurice Barrès, 3 juillet 1891 (Fonds Barrès, BnF).
[3] *Ibid.*

> Je vous remercie très sincèrement d'avoir posé à tous les esprits qu'intéressent les choses morales et les questions d'éthique le problème que je vous soumettais il y a quelques semaines [celui des antinomies de la pensée et de l'action]. Peut-être quelques méditatifs s'en inquièteront-ils et vous apporteront-ils de nouveaux éléments de discussion. Si cela se produisait, je vous serais reconnaissant de m'instruire de leurs réflexions. / Les dernières lignes, décisives, de votre article [« La Pensée et l'Action », dans *Le Figaro*] déterminent avec précision ce que nous voulons ; mais elles ne font que signaler le but : il resterait à systématiser les moyens de l'atteindre. / Celui qui l'entreprendra aura constitué l'éthique de demain, celle qui nous manque et que nous souhaitons et à laquelle nous collaborons déjà par la claire vision des difficultés présentes[1].

On doit noter ici l'aspect avant tout « collaboratif » sous lequel Coolus envisage son rapport à l'œuvre de Barrès : il ne s'agit pas, pour lui, de se soumettre à un magistère incontesté, mais de participer au contraire à un dialogue commun, soutenu par une même préoccupation générationnelle, et sans cesse relancé par l'auteur du *Culte du Moi* comme par ses lecteurs. Un Barrès dont les textes gardent trace, précisément, de ce dialogue : son article du *Figaro* sur « La Pensée et l'Action », publié en septembre 1891, cite comme exemple des antinomies rencontrées par sa génération un passage entier de la première lettre que Romain Coolus lui avait envoyée[2] ; il réutilise par la suite ce même article comme préface à *Toute licence sauf contre l'amour*, en conservant l'extrait de la lettre en question. Il s'agit sans doute de signifier par là qu'il a bien entendu les appels que son admirateur lui a adressés ; plus généralement, ce procédé indiquerait que l'œuvre n'est que le prolongement des échanges réels entretenus avec ses lecteurs.

Mais parfois, au lieu de susciter le dialogue, cette posture magistrale de Barrès provoque au contraire une certaine irritation, même chez ses lecteurs les plus fervents. Lucien Muhlfeld, qui tient la chronique littéraire à *La Revue blanche* et qui est aussi un grand laudateur de la trilogie égotiste, reproche par exemple à Barrès, lors de la parution

---

[1] Lettre de Romain Coolus à Maurice Barrès, 24 septembre 1891.

[2] Il s'agit de la lettre de Romain Coolus du 3 juillet 1891. Barrès l'introduit dans son texte – où il répond aux objections que Eugène-Melchior de Voguë et Ernest Lavissse font à son égotisme prétendument désengagé socialement –, alors qu'il passe en revue les différentes possibilités d'action qui s'offrent à l' « analyste » égotiste ; après la politique, l'enseignement paraît tout aussi décevant, à en croire précisément Coolus : « Ecoutez alors cette lettre d'un jeune professeur de philosophie, et des plus distingués (Romain Coolus), à un écrivain de ce temps ; vous y surprendrez la même conscience excessive des difficultés que c'est pour concilier ses principes et ses actes, son rêve et les conditions de la vie. » (*Toute licence sauf contre l'amour* [1892], dans *Huit jours chez Monsieur Renan/Trois stations de psychothérapie/Toute licence sauf contre l'amour*, *op. cit.*, p. 227-228)

de *L'Ennemi des lois*, de maintenir trop de contact entre lui et son lecteur, notamment dans son paratexte. Or

> une certaine distance est nécessaire entre le romancier et la foule, que l'auteur ne garde plus assez grande. L'œuvre d'art est une œuvre créée, engendrée, portée par l'artiste, mais qui doit se détacher de lui à sa maturité. Il faut qu'elle devienne objet, ne reste pas ombilicalement liée à son auteur. Sans quoi il demeure au livre quelque chose de trop intime, comme d'indiscrétion intellectuelle, en même temps qu'on y sent une tutelle superflue et gênante[1].

Lucien Muhlfeld se rapproche davantage ici des conceptions de l'œuvre d'art qui se diffusent alors dans l'entourage de Mallarmé – dont il loue par ailleurs la poésie, encore confidentielle, dans la même chronique littéraire, quelques pages avant celles consacrées à Barrès. La littérature devrait, dans cette perspective, rester autosuffisante ; elle se présenterait au lecteur comme la possibilité d'une pure et libre expérience de langage, sans intervention intempestive de son créateur. Barrès, en assumant explicitement, face à ses lecteurs, la « responsabilité » de son œuvre, ne pouvait donc, aux yeux de Muhlfeld, que s'opposer implicitement au modèle mallarméen, attaché lui à la « disparition élocutoire » de l'artiste.

Camille Mauclair, autre jeune représentant du Symbolisme dans ces années-là, répond quant à lui un peu différemment à l'enthousiasme suscité par l'égotisme barrésien, et aux dilemmes que celui-ci provoque chez lui, alors qu'il se proclame dans le même temps disciple de Mallarmé[2]. Il ne fait pas de doute, à ses yeux, que l'aspect éthique des textes barrésiens doit aller de pair avec une présence accrue de l'instance auctoriale ; c'est d'ailleurs dans cette mise en avant, dans l'œuvre, d'un *ethos* d'écrivain « exemplaire » qu'il saisit la principale originalité du « barrésisme » – c'est lui qui invente le mot, dans un article de *La Revue indépendante*[3] :

> Maurice Barrès nous a fait une grande politesse : il nous a dit pourquoi nous vivions et comment nous accomplissions cette formalité depuis dix ans. Quelque reconnaissance lui en est due : et aussi pour cette attention de nous avoir récité ce rituel dans un style de grand écrivain. […] Une des choses qui nous doivent attacher à Maurice Barrès, c'est ce sentiment tout hellénique de rechercher une vie

[1] Lucien Muhlfeld, « Chronique de la littérature – *L'Ennemi des Lois* », *La Revue blanche*, 25 février 1893, p. 136.
[2] Sur le parcours de Mauclair, voir Simonetta Valenti, *Camille Mauclair, homme de lettres fin-de-siècle : critique littéraire, oeuvre narrative, création poétique et théâtrale*, Milan, V&P università, 2003.
[3] Camille Mauclair, « Notes éparses sur le barrésisme », *La Revue indépendante*, février 1892.

> harmonieuse, et de ne rien entreprendre que nous ne puissions parfaitement accomplir. Ligne de conduite si simple, dans la cohue des Barbares[1].

Mauclair se plaît même à rêver d'une future « élite héroïque » de « Barrésiens », « s'habillant bien, aimant *Volupté* et *Adolphe*, parlant un français correct », « d'un commerce discrètement agréable[2] ». Barrès annoncerait donc, autant que l'avènement d'une esthétique novatrice, l'apparition d'un « homme nouveau », dans les faits une nouvelle aristocratie lettrée cherchant, comme son mentor, à « styliser » son existence, mais sans perdre les bénéfices de la « tradition » et d'une certaine idée du « bon goût ». Bref, il s'agirait là d'une version « spiritualisée » du dandysme de Des Esseintes, comme il le souligne à plusieurs reprises dans son article[3]. Enfin, Mauclair tente, de manière plutôt acrobatique, de concilier le « barrésisme » et l'esthétique mallarméenne : « C'est un des points curieux de la psychorithmie [sic] de Barrès de s'accorder par son esthétique et son éthique à l'esthétique artiste de Mallarmé[4]. » Le culte de l'« homme libre » se proposerait en effet, d'après lui, la même « disparition élocutoire » de l'auteur que la théorie de l'art mallarméenne : chez Barrès, l' « homme libre » pourrait se confondre, par sympathie, avec les autres hommes libres, pour « former une seule âme du public » et aboutir à cet « effacement physique et social de l'artiste », à cette « soumission au niveau démocratique » que Mallarmé appelle de ses vœux[5]. C'était bien sûr mal percevoir les intentions véritables et les soubassement politiques absolument antagonistes de la pensée esthétique des deux écrivains : s'il y a bien chez Barrès soumission « sympathique » de l' « homme libre » à une communauté de « sensibilités » similaires, puis à cet Inconscient qui parcourrait le corps social, ce n'est pas, comme on le sait, dans une optique foncièrement démocratique qu'elle va trouver à s'articuler chez lui par la suite…

Malgré ces tentatives d'accorder des esthétiques si dissemblables, Mauclair reconnaît toutefois qu'il est bien loin de suivre, pour ce qui concerne sa propre création, les traces du maître. Dans une lettre à Barrès où il revient sur les conséquences de son article sur le « barrésisme », il tente de faire le départ très clair entre son œuvre propre, indemne selon lui d'influence barrésienne, et les opinions qu'il partage avec son maître, en matière

---

[1] *Ibid.*, p. 151 et 153.
[2] *Ibid.*, p. 157.
[3] « Le tort de Huysmans est d'être, et seulement, un Barrès physique. » (*Ibid.*, p. 154)
[4] *Ibid.*, p. 162.
[5] *Ibid.*, p. 162-163.

d' « éthique » et de « sociologie » uniquement ; il tient à distinguer sa posture d' « artiste pur » (dans la lignée mallarméenne) et celle de « moraliste » que Barrès a adoptée :

> Je suis attiré trop par l'art en soi. J'espère davantage y être personnel. Et puis il y a l'absurde question de l'opinion ! Songez donc qu'une foule de sots m'incriminent d'avoir inventé le mot Barrésisme, et se mettent à découvrir jusque dans mes vers et mes poèmes en prose des conséquences de vos théories ! C'est stupide. J'ai reçu une petite revue où, à propos d'une chose appelée « Tristesse de la Pourpre », en la *Revue blanche*, on déclarait avoir lu clairement en mes phrases que « M. Mauclair, un des apôtres de la nouvelles religion, indiquait que le Barrésisme ne suffisait plus ! » Que voulez-vous faire avec de pareils imbéciles ? J'avais écrit un poème en prose sans y mettre la moindre question morale, et on va y dénicher des choses de cette force ! Au reste tous ces gens-là ne peuvent concevoir qu'on aime la morale d'un écrivain sans pasticher sa littérature : Dieu sait, et vous savez, si nous avons jamais parlé littérature ensemble, et si nous la voyons de façons diverses ! Que serait-ce si je faisais des essais sur la morale ! […] Je préfère vous lire et m'éduquer à votre exemple, que de permettre aux barbares de me déclarer votre apôtre, ce qui est blessant bien plus pour vous que pour moi[1].

Se réclamer du « barrésisme » et de son éthique ne va donc pas sans problème pour Mauclair : le risque est d'être assimilé aux autres disciples de Barrès, et surtout de perdre les bénéfices de l' « art en soi », plus conforme à sa « personnalité », en conférant une coloration trop « moraliste » à ses écrits. La tentative de dissociation entre « morale » et « littérature » trahit donc chez Mauclair un malaise : celui des « barrésiens » symbolistes face au principe de responsabilité de l'écrivain, même s'il est exprimé, chez le Barrès égotiste du début des années 1890, sous un angle idéologique encore très « syncrétique ».

5.2. Une lecture d'identification

Toutefois, à contre-courant du Symbolisme mallarméen, l'attrait de Barrès semble bien résider, dès cette époque, dans sa façon de rompre les barrières entre l' « art pur » et l' « éthique », avec pour corollaire, un brouillage des frontières entre le « moi social » et le « moi profond » de la création, pour reprendre la distinction proustienne. Comme le diront plus tard les frères Tharaud « Barrès était le point où se faisait la conjonction du livre et de la vie[2] ». Il y aurait eu ainsi, chez l'écrivain lorrain, une conciliation réussie entre

[1] Lettre de Camille Mauclair à Maurice Barrès, [1892] (Fonds Barrès, BnF).
[2] Jérôme et Jean Tharaud, *Mes années chez Barrès*, *op. cit.*, p. 12.

une éthique avant tout conceptuelle, formulée dans les livres, et l'existence d'un écrivain dans sa quotidienneté, telle qu'elle se livre du moins au public. Sans doute Barrès se présente-t-il alors, pour nombre de jeune gens, comme l'incarnation d'un certain phantasme de l'intellectuel tout-puissant, qui passe sans transition du livre à la vie, les conjugue sans déchirement apparent – figure idéalisée pour nombre de lycéens et de jeunes universitaires, en ce qu'elle se présente comme l'aboutissement rêvé de leur propre parcours.

Ceci expliquerait aussi pourquoi l'attachement à Barrès cristallise très vite autour de sa personne même, de son « moi social », comme le soulignent encore les frères Tharaudévoquant l' « aura » de l'écrivain dans les années 1890 :

> Barrès était alors tout à fait au début de sa carrière, mais déjà se créait autour de lui cette atmosphère de séduction, plus rare que le talent, ce charme qui est tout autre chose que de la gentillesse ou le désir de plaire (ni Anatole France, ni Jules Lemaître, dont l'abord était si gracieux, n'ont connu cette *aura*, que Barrès, qui parlait si volontiers du plaisir de déplaire, répandait autour de lui), cet attrait romanesque […] où la volonté et le savoir-faire entrent bien comme élément, mais qui tient avant tout à la personne dans ce qu'elle a de plus inconscient, et plus encore à un certain bonheur, à une certaine chance qui est sur vous[1].

Cet attachement a pu prendre les formes les plus paroxystiques, comme celle de la déclaration amoureuse. René Jacquet, dans la monographie qu'il consacre à l'écrivain, sous le titre révélateur de *Notre maître Maurice Barrès* (1900), présente ainsi son projet : « Ceci est un livre de beaucoup d'admiration et de quelques documents. Des matériaux – avec de l'amour autour[2]. » Pour conclure son ouvrage, après avoir énuméré les qualités qui feraient de Barrès un maître incontesté des jeunes générations, il réitère cette profession de foi initiale, qui est celle de la soumission à un magistère fondé en grande partie sur l'affect : « Pour toutes ces raisons Maurice Barrès est notre Maître, nous l'aimons et nous le suivrons[3]. » Le jeune écrivain Ernest La Jeunesse, [4], dans la correspondance quasi

---

[1] *Ibid.*, p. 8-9.
[2] René Jacquet, *Notre maître Maurice Barrès*, Paris, Nilsson, 1900, p. 5-6.
[3] *Ibid.*, p. 260.
[4] On possède peu d'éléments biographiques sur cette personnalité, qu'on va recroiser souvent dans l'entourage littéraire de Barrès durant la décennie 1890. Sur sa biographie et ses œuvres principales, voici ce qu'en dit Jean-Paul Goujon (dans « Ernest La Jeunesse, », *L'Etoile-absinthe*, 23e et 24e tournée, Société des Amis d'Alfred Jarry, 1984, p. 50) : « Ernest-Henri Cohen, dit Ernest La Jeunesse (il signa aussi Helgy, initiales de son pseudonyme), naquit à Nancy en 1874 et mourut à Paris le 2 mai 1917. En 1895, il vint à Paris et s'y fit des amitiés, qui lui permirent notamment de devenir secrétaire d'Anatole France. Sa

amoureuse qu'il adresse à Barrès au moment où il entame sa carrière, affirme presque à chaque ligne son « admiration », son « dévouement », sa « ferveur », et reconnaît : « J'attends de vous un réconfort et des conseils. […] Il est absolument impossible de ne pas songer à vous sans cesse alors qu'on vous a connu et qu'on vous aime[1]. » On s'approche parfois de la divinisation de l'objet aimé, véritable aboutissement de la sublimation amoureuse[2] : « …j'ai aussi fermé les yeux parmi des conversations banales et des railleries pour voir mon Dieu tout proche, mon Dieu ami qui me sourit, qui me console, qui m'encourage. […] vous disparaissez pour moi en une auréole, en une buée radieuse puisque vous êtes celui par qui j'existe, de qui j'existe et pour qui j'existe[3]. »

Bien entendu, l' « amour » pour Barrès s'accompagne souvent d'une dimension fortement narcissique, encouragée par le principe même de la « culture du Moi », mais aussi par une identification très forte avec l'auteur. Les frères Tharaud résument ainsi ce va-et-vient entre admiration et auto-conscience de soi à travers l'écrivain lorrain : « Il ne s'intéressait qu'à lui, il ne nous parlait que de lui. Et lui, c'était nous-mêmes[4]. » Ernest La Jeunesse reconnaît en Barrès à la fois son propre parcours (ou ce qu'il s'imagine tel dans un avenir proche) et la réalisation de son envie d'être artiste. Il énumère ainsi dans ses lettres leurs points communs, et ce qu'ils laisseraient attendre de son itinéraire futur : mêmes origines lorraines, même expérience de collégiens malheureux, même dégoût général des « barbares », même désir de quitter leur province pour monter à Paris et réussir dans la carrière des lettres. L'apprenti écrivain présente d'ailleurs sa première

---

première œuvre publiée sera du reste *La Prière d'Anatole France,* parue hors commerce en 1895. Mais la célébrité lui vint soudainement l'année suivante avec *Les Nuits, les Ennuis et les Âmes de nos plus notoires Contemporains*, brillant recueil de pastiches, qui devançait ceux de Reboux et Muller. Le succès fut rapide. Peut-être ses contemporains s'illusionnèrent-ils alors sur les possibilités de La Jeunesse, mais les portes des revues et journaux lui furent ouvertes. Il collabora à la *Revue Bleue,* à la *Revue blanche,* au *Chat noir,* au *Gil Blas,* et au *Journal,* où il entra grâce à Mirbeau. Parallèlement, il se fit connaître par ses dessins, à la vérité caricaturaux, mais expressifs. Il tâta un moment du théâtre (*Caesar,* 1894 ; *L'Huis Clos malgré lui,* 1900), et publia un certain nombre de romans : *L'Holocauste* (1898), *L'Inimitable* (1899), *Sérénissime* (1900), *Demi-Volupté* (1900)*,* ainsi que des recueils d'articles : *Cinq ans chez les Sauvages* (1901), *Des soirs, des gens, des choses...* (1913). »

[1] Lettre d'Ernest La Jeunesse à Maurice Barrès, 15 août 1895. Toutes les lettres adressées par Ernest La Jeunesse à l'écrivain lorrain sont celles du Fonds Maurice Barrès (BnF).

[2] Parallèlement à cette divinisation métaphorique, les textes de la trilogie égotiste peuvent devenir livres sacrés, qui interdiraient tout nouveau commentaire, si l'on en croit la remarque, mi-ironique, mi-sérieuse, de René Jacquet : « Je me suis rappelé aussi que l'Eglise interdit même aux plus savants de ses docteurs la traduction des livres sacrés et j'ai pensé qu'elle en devait avoir d'excellentes raisons… » (*Notre maître Maurice Barrès*, *op. cit.*, p. 121). Un chapitre de cet ouvrage porte d'ailleurs, significativement, le titre : « Petit catéchisme de la doctrine du Moi ».

[3] Lettre d'Ernest La Jeunesse à Maurice Barrès, 12 mai 1895.

[4] Tharaud, *op. cit.*, p. 10.

œuvre (et celles qui vont advenir) comme de simples « dettes » payées à leur inspirateur – une dette contractée par toute une communauté de lecteurs : « Je vous offre même mon livre, si vous le voulez, au nom de tous les collégiens que vous avez charmés et que vous charmerez – j'aurai ainsi beaucoup de compagnons[1]. »

De même, Maurice Quillot offre des pages à Barrès, sans intention de publication, mais comme simple témoignage d'une admiration à la fois unique (« mon enthousiasme n'a rien de banal ») et représentative malgré tout de l'ensemble de la « jeunesse » – chaque lecteur barrésien se présentant en quelque sorte comme un exemplaire plus prototypique que les autres du « jeune homme » auquel s'adresse la trilogie :

> Dans des pages qui ne seront jamais publiées et que vous serez seul à lire – sous des phrases écrites avec religion, vous trouverez tout le sentiment d'un de ces collégiens qui s'émerveillent de la dédicace de l'*Homme libre* – / Vous avez surpris quelques-uns dans l'intimité de leur âme – vous leur avez vécu la vie qu'ils pressentaient, ouvert des chemins, et montré le but désirable…ils en sont encore tout étonnés. / Quelques-uns même, sentent à leur enthousiasme un peu d'amertume, en songeant que votre vie est la seule qu'il eussent voulu vivre ! / Mais sans aller si loin, je me ferai l'apôtre de ces « quelques-uns » – je vous dirai tout ce qu'ils pensent et vous en serez touché[2].

Le caractère narcissique de cette identification se manifeste de manière plus frappante encore chez Camille Mauclair, qui le revendique d'ailleurs explicitement. Il se sent en effet incapable de commenter les textes du « maître » sans parler de lui-même, comme par exemple au sujet des extraits parus en revue de *Du Sang, de la Volupté et de la Mort* :

> Et d'abord, n'est-ce pas, de votre style et de la complète harmonie, du « registre » de votre fugue sur le moi, je ne vous dirais mot que je n'aie déjà dit. J'ai cette bonne raison que ce serait me louer moi-même, car vos livres n'existent à mes yeux que comme mon miroir : je suis un Narcisse, et j'entends là-dessous maintes choses ; d'aucunes prêteraient à la médisance, dont je me soucie peu, hors de vous et de quatre ou cinq. Tel je suis, m'avoue, me manifeste. […] Vous n'évoluez certes pas, sinon à la façon des ellipses : c'est le spectateur qui n'avait pas vu tous les points du cycle concurremment, voilà tout./Ainsi je ne partage point l'étonnement de certains amis sur « votre rapprochement vers les choses d'art » car, véritablement, je les savais, puisqu'en moi je les voyais venir : je vous ai expliqué que nous sommes identiques[3].

[1] Lette d'Ernest La Jeunesse à Maurice Barrès, 11 janvier 1894.
[2] Lettre de Maurice Quillot à Maurice Barrès, [1891].
[3] Lettre de Camille Mauclair à Maurice Barrès, [1893].

Mauclair va jusqu'à avouer que, s'il l'avait voulu, son œuvre propre n'aurait pas été différente de celle de Barrès – et en vient étrangement, par là, à déconsidérer son travail poétique : « Bizarre destinée qui m'eût fait écrire, avec un soin violent, vos propres livres, si je ne m'en étais gardé depuis deux ans avec sollicitude en me contraignant à des soucis de métrique et autres niaiseries ! » Lire Barrès, ce serait donc, par avance, se relire : « Il est ridicule de vous dire que j'avais pensé votre livre – je l'avais simplement, concevez-le, vécu tandis que vous l'écriviez, et je l'ai relu en le lisant. Tous vos livres m'ont fait cette impression que "je me les étais déjà lus". C'est ce qu'on nomme, je pense, avoir de la sympathie au beau sens du mot[1]. »

L'identification avec Barrès produit bien souvent, comme il est naturel chez ces apprentis écrivains, un fort mimétisme littéraire. On en trouve des manifestations évidentes à travers les tendances de ces jeunes auteurs à pasticher, consciemment ou non, l'écrivain lorrain dans leurs productions littéraires. Les exemples seraient, bien sûr, trop nombreux pour être évoqués exhaustivement ici. On peut toutefois en citer quelques-uns, comme Maurice Beaubourg, avec ses *Contes pour les assassins* (Paris, Perrin, 1890), préfacés par Barrès lui-même, et où l'on trouve ce type de pastiche : le premier texte s'intitule significativement « Moi ! », et comme Barrès le souligne lui-même dans sa préface, si l'ironie s'y donne libre cours, elle suit un modèle bien reconnaissable. La Jeunesse, avec son *Imitation de notre-maître Napoléon* (Paris, Fasquelle, 1897), offre, quant à lui, comme une sorte d'écrit apocryphe de Barrès, où il s'agirait de relire la trilogie égotiste à travers le culte de l' « énergie » napoléonienne. Le texte est barrésien moins dans le style (souvent ampoulé) que dans la prolifération des références littéraires communes avec l'écrivain lorrain : entre autres, Renan, Stendhal, et Napoléon lui-même. L'essai de Jacquet sur Barrès adopte lui aussi un ton très barrésien pour évoquer le « maître » ; les titres de chapitre sont à eux seuls un démarquage de cette ironie désinvolte qu'on retrouve dans *Huit jours chez M. Renan* ou dans la trilogie égotiste : « Trois mois chez M. Barrès », « Quand il cause », « Comment il divise l'humanité », « Quelques signes particuliers », « Suite du précédent »,…

Les lettres des jeunes disciples conservent, de même, des traces stylistiques et lexicales très marquées de cette influence plus ou moins bien assimilée. La Jeunesse fournit dans sa correspondance des exemples nombreux de glissements vers le pastiche – au point où

[1] *Ibid.*

ceux-ci peuvent prendre assez vite l'aspect d'un hommage ludique à l'écrivain admiré[1]. Il s'agit souvent aussi d'imiter, par-delà le seul style, la posture auctoriale de Barrès. Le même La Jeunesse cherche par exemple à faire valoir sa « sincérité » comme un gage légitimant sa volonté d'écrire – argument d'autant plus nécessaire que Barrès semble douter de son talent réel, après avoir lu le manuscrit de son premier roman, *Pureté* : « … si cette œuvre [*Pureté*] peut naître et vivre, elle ne le peut que par vous. Je crois que pour mériter votre protection, elle a un grand titre : sa sincérité[2]. » A l'instar de son modèle, La Jeunesse montre aussi une conscience très affirmée du public auquel il veut s'adresser, et apporte le même soin aux « seuils » de son œuvre que Barrès dans ses textes ; il expose ainsi sa conception du rôle de la préface :

> [Les âmes] revivent, meurtries et plus hautes, adoucies par un remords et une tendresse et la pensée du siècle qu'elles viennent de quitter – pour une heure – leur procure des trésors d'émotion et de noblesse blessée./C'est à un de ces moments que mon livre veut saisir son lecteur./Mais un monsieur qui abandonne deux francs soixante quinze pour s'enrichir d'un volume n'est pas – du tout – en cette situation : il s'agit de l'y amener et c'est le but unique de préface [sic]. Le livre n'est pas humain ; la préface est humaine : de temps en temps elle sourit, rit, pirouette et cabriole ; elle sympathise avec la folie commune, semble condescendre à l'humanité – pour la railler toutefois et la nier[3].

Cette distinction des publics – celui des « profanes » d'un côté, et celui des « initiés » de l'autre – est un des traits caractéristiques des ouvrages de Barrès à cette époque ; La

[1] Comme dans ce passage d'une des premières lettres qu'il envoie à Barrès, où pour décrire son propre parcours, il utilise le point de vue à la fois réflexif et ironique du narrateur barrésien : « Et de loin l'on nous désigne l'étape du "baccalauréat" ce cauchemar de parchemin végétal qui est, d'après les plus récents programmes, la cause unique, la cause efficiente de Sophocle et de Descartes. […] Puis, sans qu'une réflexion ou une mélancolie (sauf au cas d'une "mauvaise place") ait ennobli cette jeune âme ignorée, le baccalauréat arrive – et des moustaches. L'éphèbe sort du lycée, entre à la "Faculté ". Tout de suite, le doyen lui assure que, s'il y met de la bonne volonté, "son avenir est assuré ", "qu'il aura du pain avec du beurre" et, rassuré, l'éphèbe s'abandonne à la torpeur grasse que le temps présent et le positivisme ont jetée sur ses épaules. Il se persuade tacitement qu'il n'est pas un homme, mais une partie de la foule, qu'il est venu au monde, non pour être "quelqu'un", mais pour gagner de l'argent, manger, boire (le plus possible), "travailler" consciencieusement et être nommé chevalier de la Légion d'honneur. Il appartient tout entier à la Faculté, fera des excuses aux agents après avoir cassé des réverbères pour que M. le Doyen ne l'exclue pas de l'honneur d'apprendre que Chateaubriand est un auteur chez qui la voyelle a est de beaucoup la plus fréquente et que les 17/30 des manuscrits de Thucydide sont sur papier de soie. "Au cercle", l'odeur d'alcoolisme et de nicotine nivelle autant que la pesanteur des cours les âmes des étudiants : là, ils se diront anarchistes ou barrésistes (pour eux, c'est à peu près équivalent), ils "feront un billard" et se prépareront aussi à former des esprits. » (Lettre de La Jeunesse à Maurice Barrès, 8 décembre 1893)

[2] Lettre d'Ernest La Jeunesse à Maurice Barrès, 3 janvier 1894.

[3] Lettre d'Ernest La Jeunesse à Maurice Barrès, 20 décembre 1893.

Jeunesse la reprend à son compte, et fait de son paratexte un outil à la fois de « démoralisation » des philistins et de connivence avec les « sensibilités » parentes.

5.3. Solliciter Barrès, ou l'entregent bienvenu

Ces hommages exprimés par divers moyens ont aussi parfois pour but, chez ces jeunes (et parfois moins jeunes) « barrésiens », d'obtenir le soutien très concret de leur maître. La Jeunesse cherche, par exemple, à placer son œuvre sous l'égide de Barrès : d'abord en sollicitant le « patronage » de ce dernier pour son premier roman[1] ; puis en lui demandant, en 1896, une préface pour *L'imitation de notre-maître Napoléon*[2] – apparemment sans succès[3]. Dès les premières années de sa carrière, Barrès accepte en effet d'écrire des préfaces, afin de lancer l'œuvre de ses cadets ou contemporains ; par la suite, il ne cessera plus de recourir à ce moyen commode d'affirmer son autorité sur la jeunesse littéraire. En 1889 déjà, Rachilde obtient une préface de son « ami intime » (selon l'expression de Michael Finn) pour une réédition de *Monsieur Vénus*. Jean Lorrain a droit au même privilège en 1895 pour son recueil de « chroniques dialoguées », *La Petite Classe*[4]. Cet ensemble de textes à la sensibilité nettement « décadente », où Lorrain se fait le chroniqueur des cercles d'esthètes parisiens, paraît à priori très éloigné des préoccupations de Barrès à ce moment-là, tout entier consacré à la direction de *La Cocarde*, où il cherche à faire revivre l'« esprit » boulangiste. C'est bien par amitié pour Jean Lorrain, là encore, et par considération pour cet observateur qui « s'est donné pour tâche d'enregistrer tous les détraquements[5] », sans jamais être dupe de ses modèles, qu'il lui rédige une préface. Mais le « prince de la jeunesse » tient aussi à montrer dans ce texte qu'il n'a pas oublié totalement ses admirateurs « décadents », qui avaient fait bon accueil à Bérénice, même si la politique a infléchi sa posture d'esthète vers d'autres préoccupations :

> …moi aussi, j'ai été goûté de la « petite classe » ! Je leur ai amené une petite fille, l'enfant Bérénice, triste et vêtue de violet, avec ses mains chargées de péchés dont ils s'amusèrent. Mais chez eux, on ne fume pas et on méprise les idées générales. J'y

[1] Lettre d'Ernest La Jeunesse à Maurice Barrès, 16 décembre 1893.
[2] Voir ses lettres à Barrès de mai 1896.
[3] Si l'on en croit la *Bibliographie barrésienne* d'A. Zarach (*op. cit.*, p. 45), il faudra attendre 1917 pour voir cette œuvre préfacée par Barrès, et apparemment, la préface ne se trouve pas dans tous les exemplaires…
[4] Jean Lorrain, *La Petite Classe*, Paris, Ollendorff, 1895.
[5] *Ibid.*, p. VI.

> bâillais. […] Quelques verres d'eau que j'ai bus à la tribune des réunions publiques ont effacé, sur mes lèvres, le souvenir de ces délicatesses compliquées[1].

Le jeune Maurice Beaubourg a droit, quant à lui, à une sorte d'adoubement spirituel, dans la préface de ses *Contes pour les assassins*, intitulée « Du droit à l'ironie », où Barrès le reconnaît significativement comme un « homme libre », c'est-à-dire un disciple authentique qui a su, par son ironie souveraine, se détacher tout à fait du monde extérieur, et illustrer ainsi par un exemple concret la « culture du Moi » [2].

Sans aller jusqu'à solliciter une contribution préfacielle, il y a aussi les jeunes auteurs qui demandent à Barrès de se faire l'intermédiaire auprès d'autres personnalités du monde littéraire, ou du milieu de l'édition et de la presse. Ainsi, c'est par ses bons offices que Gide fait la rencontre de Mallarmé. C'est encore grâce à lui que Maurice Quillot peut faire publier *L'Entraîné* chez Perrin, désigné avec envie comme « l'éditeur d'*Un homme libre* ». Plus prosaïquement encore, on fait appel parfois à son aide directe afin de surmonter des situations difficiles (sur le plan de la carrière notamment). Lucien Muhlfeld, qui doit quitter en 1894 le poste de secrétaire de rédaction à *La Revue blanche*, demande par exemple l'aide de son aîné pour lui « trouver de la copie » lorsqu'il doit quitter la prestigieuse revue[3] ; il écrira en effet, grâce à son aide, plusieurs chroniques à *La Cocarde*, avant de devenir journaliste à *L'Echo de Paris*. Le soutien de Barrès peut enfin se manifester par un article opportun, ou par l'usage de son entregent au sein des institutions où il est influent (comme à l'Académie française, à partir de 1907). Mauriac est revenu très souvent sur l'article de Barrès, publié dans *L'Echo de Paris* en février 1910, qui a fait connaître son recueil poétique *Les Mains jointes*, et qui aurait ainsi véritablement lancé sa carrière. C'est d'ailleurs dans le même article que Barrès évoque le *Mystère de la charité de Jeanne d'Arc* de Charles Péguy, qui profite alors par ricochet, comme Mauriac, de cette reconnaissance. Dans la lettre de remerciement assez émue qu'il lui adresse, Péguy admet que son autorité a été décisive dans le succès de cette œuvre :

> Oui, mon cher Barrès, la Jeanne d'Arc ne va pas mal, mais nous savons tous pourquoi. C'est uniquement parce que dans une indécision générale vous avez fait profession d'en écrire publiquement. Votre décision si apparemment délibérée a déclenché tous les autres. D'ailleurs il faut leur faire cette justice qu'ils ne manquent

[1] *Ibid.*, p. III.
[2] Maurice Beaubourg, *Contes pour les assassins*, Paris, Perrin, 1890, p. VII.
[3] Lettre de Lucien Muhlfeld à Maurice Barrès, 1er septembre 1894 (Fonds Barrès, BnF).

> généralement pas de se référer à vous./Que je ne l'oublierai jamais, vous n'en avez jamais douté. Mais ce que vous ne soupçonnez peut-être pas, c'est combien d'amis obscurs, d'amis secrets de mes douze ans d'obscurité vous savent profondément gré d'avoir ainsi rompu les sceaux[1].

C'est à cette époque que Péguy désigne Barrès comme « notre patriarche[2] » – ce qui ne devait pas forcément flatter l'ancien « prince de la jeunesse »… Il y a certes la confirmation dans ce propos d'un rapprochement idéologique de l'ancien dreyfusard avec le nationalisme barrésien, notamment depuis la publication de *Notre Patrie* (1905). Mais on peut y voir aussi la reconnaissance indirecte de cette autorité d'écrivain dont il a pu bénéficier en février 1910. L'année suivante, Barrès tente d'ailleurs – mais cette fois-ci en vain – de faire attribuer à l'œuvre de Péguy le grand prix de l'Académie française, récemment créé. Sa défense de *Jeanne d'Arc* parmi les « Immortels » se heurte en fait au « parti » de la Nouvelle Sorbonne, Ernest Lavisse en tête – qui n'apprécie guère cet ancien dreyfusard qui a « mis de l'eau bénite dans son pétrole », et préfère lui opposer Romain Rolland, également candidat au prix. Dans ce dernier cas, l'autorité de Barrès montre donc aussi ses limites, qui suivent souvent les lignes de faille idéologiques qui divisent le pôle dominant du champ littéraire – sans s'y réduire toutefois, comme on le verra.

L'admiration que les lecteurs vouent à Barrès tient ainsi à des motivations qui peuvent paraître très différentes, voire opposées. Elle participe pourtant d'une autorité qui a, comme on l'a montré, sa cohérence, malgré les repositionnements radicaux qui jalonnent la carrière de l'écrivain. Certains facteurs expliquant l'attachement à Barrès tendent à renforcer les principes de son esthétique, notamment dans sa dimension magistrale et générationnelle : pour son public le plus fidèle, Barrès est un maître de l'éthique nouvelle, qui cherche à créer une communauté de « sensibilités » similaires dans laquelle ce même public se reconnaît, même si des modèles concurrents (en particulier Mallarmé) lui offrent, à ce moment-là, des options esthétiques en général peu compatibles avec celles de l'écrivain lorrain. D'autres raisons relèvent en revanche de paramètres en apparence plus contingents, liés surtout à la configuration du champ littéraire au tournant du siècle, qui souffre de la surproduction littéraire et où la carrière des lettres apparaît plus que jamais périlleuse. Barrès y représente l'exemple envié d'un succès fulgurant, encore rare à

[1] Lettre de Charles Péguy à Maurice Barrès, 6 avril 1910 (Fonds Barrès, BnF).
[2] Voir les lettres recueillies par Alfred Saffrey, dans *L'Amitié Charles Péguy* (bulletin du 28 août 1952), p. 21.

l'époque[1], et va ensuite occuper une fonction de « mandarin » des lettres, confirmée en quelque sorte lors de son élection à l'Académie française, en 1906 – élection qui, toutefois, ne sera pas toujours bien perçue par certains de ses « fidèles », qui pourront la considérer comme un ralliement à la littérature officielle. Mais c'est en tout cas Barrès qu'on sollicite en premier lieu, lorsqu'il s'agit de concilier ambitions de carrière et affinités esthético-idéologiques.

5.4. Une admiration malmenée par l'Affaire

Dans ces rapports entre maître et disciples barrésiens, il faut bien sûr tenir compte de la rupture majeure que l'affaire Dreyfus a représentée. Il y a bien un avant et un après l'Affaire : de nombreux admirateurs de la première heure se détournent à ce moment-là de Barrès ; c'est le cas, comme on le verra, des jeunes gens de *La Revue blanche*. Mais cette rupture n'est pas toujours absolue, et autorise soit des accommodements (comme chez un Léon Blum, pourtant ardent dreyfusard), soit des ralliements, après coup, aux positions de Barrès – Péguy se met à admirer l'écrivain nationaliste au moment où s'exprime sa déception face au parti dreyfusard et à sa politique anticléricale. Il en est même qui affirment conserver, en pleine Affaire, un attachement intact pour leur ancien maître. C'est le cas d'Ernest La Jeunesse, qui pouvait pourtant se sentir personnellement affecté par les propos antisémites de Barrès. Dans une carte où il adresse ses vœux à l'écrivain lorrain pour la nouvelle année 1899, il prend acte de la rupture consommée, *nolens volens*, avec son ancien mentor, mais n'en continue pas moins d'exprimer toute sa reconnaissance envers lui :

> Vous ne me connaissez plus, je ne sais pourquoi. Je ne veux d'ailleurs pas le savoir et je ne suis pas en état de souffrir même dans une lettre un mot injuste et dur. Je reste dans ma solitude, l'enfant à qui vous avez appris à sentir et à penser. Je salue en vous celui qui toujours demeurera mon maître et dont j'ai été fier d'être l'ami. Je ne tiens plus à rien qu'à mes enthousiasmes – qui sont à moi. C'est incessible et insaisissable. Mes vœux, donc, simplement. Je n'ai rien à me reprocher, je n'ai rien à

[1] C'est ce qu'affirment en tout cas les frères Tharaud en 1928 : « Le phénomène, devenu depuis la guerre assez banal, d'un écrivain qui connaît le succès à vingt-cinq ans, était très rare en ce temps-là… » (Tharaud *op. cit.*, p.9)

> vous reprocher non plus : je n'ai qu'à vous admirer, publiquement, et à vous aimer entre mon âme et mon cœur (ou ma cravate)[1].

Quant à Camille Mauclair, son rapport à Barrès durant ces années mouvementées est révélateur des ambiguïtés de son propre parcours. Une première prise de distance se fait sentir lors de la publication des *Déracinés*, en 1897 : il fait part à Barrès du déplaisir que lui a causé la lecture de ce roman, dont il déplore la ligne idéologique et les personnages « dégoûtants », en particulier ceux qui sont présentés comme « honnêtes », et où il ne reconnaît que des bourgeois sans moralité. Il regrette aussi « l'intervention constante de particularités lorraines » dans le roman, et la présence du culte de Napoléon[2]. Il espère toutefois que la « littérature » – c'est-à-dire la recherche, dans le roman, des qualités purement stylistiques et de la grande tradition des Balzac et des Flaubert – continuera encore à les rapprocher. L'interruption de la correspondance pour la période même de l'Affaire laisse penser que Mauclair, engagé aux côtés des dreyfusards, a dû, sur ce point-là aussi, déchanter. Mais après l'Affaire, on le voit réaffirmer une certaine sympathie pour Barrès, qui coïncide là aussi avec un repositionnement idéologique de sa part ; s'il ne renie pas son engagement pour Dreyfus, il minimise, dans ses lettres à Barrès, les conséquences des fractures qu'elle a engendrées, et accepte même désormais certains présupposés du nationalisme littéraire et artistique, tout en gardant ses distances avec les doctrinaires nationalistes. C'est du moins ce qu'il affirme dans une lettre de 1904 :

> Il est très vrai que, dans le domaine de la critique d'art, une longue étude m'a de plus en plus fait éprendre d'un « large classicisme », c'est à dire que j'ai aimé la libre défense de l'art français contre l'ingérence italienne et académique. Si le nationalisme d'art est d'honorer cette lignée qui va de Chardin et de Watteau jusqu'à l'impressionnisme, j'ai trop écrit là-dessus pour qu'on doute de mon nationalisme. Par contre, quelle laide, étroite et rétrograde pensée je lis en ce nationalisme politique tel que vos amis l'ont fait, et où je regretterai toujours de vous voir, vous tel que je vous ai envisagé avec une fidèle sympathie vieille de bientôt quinze ans ! / Mais pourquoi discuter ? Vous avez évolué logiquement. C'est logiquement que j'ai, non évolué, mais développé mes sentiments et mon raisonnement[3].

« Développement » ou « évolution » : Barrès avait tenu lui aussi à faire la distinction lors de la polémique avec René Doumic, qui se réjouissait de voir l'ancien

[1] Lettre d'Ernest La Jeunesse à Maurice Barrès, 31 décembre 1898.
[2] Lettre de Camille Mauclair à Maurice Barrès, [novembre 1897] (Fonds Barrès, BnF).
[3] Lettre de Camille Mauclair à Maurice Barrès, [1904].

« individualiste » devenu défenseur du « sens social »[1]. Même quand il s'agit de se distinguer de l'écrivain lorrain, il est ainsi difficile pour ses « disciples » dissidents d'échapper aux schémas de pensée barrésiens… Cette distance affichée n'empêchera pas d'ailleurs Mauclair, dans les décennies suivantes, d'adopter des positions toujours plus conservatrices et nationalistes, sur le plan aussi bien artistique que politique. En 1917, il félicite Barrès pour ses articles jusqu'au-boutistes face à l'Allemagne, et affirme partager désormais les mêmes idées que lui sur la « question » rhénane et le régionalisme[2]. Il tente aussi de percevoir une continuité esthétique chez son ancien maître, par-delà les ruptures idéologiques et la sclérose artistique causée par l'écriture des romans à thèse. A la lecture d'*Un jardin sur l'Oronte*, en 1922, il lui envoie en effet une lettre pour lui annoncer qu'avec ce dernier livre, il montre enfin qu'il n'a « jamais cessé d'appartenir au Symbolisme » ; un Symbolisme qui « n'a rien produit de plus touchant et de plus raffiné [que cette œuvre] » : « …depuis Bérénice vous avez centuplé votre maîtrise de symphoniste[3]. » Dans cet ultime roman de Barrès, Mauclair retrouvait ainsi réconciliés ses amours esthétiques de jeunesse, et ses penchants idéologiques du moment.

En fait, si l'on met à part les chassés-croisés qui suivent parfois l'Affaire et qui marquent un retour de certains écrivains dans le giron barrésien, ce qu'illustrent (il est vrai différemment) les cas de Péguy ou de Mauclair, qui peuvent alors donner à Barrès le sentiment d'avoir toujours eu raison, ce dernier prétend à cette époque garder une forme d'autorité même sur ceux qui sont restés politiquement ses adversaires et qui n'hésitent plus à l'attaquer. C'est du moins ce qu'il affirme, après l'Affaire, à René Jacquet, avec une part certaine de mauvaise foi politique et d'exagération, mais non sans quelque fondement malgré tout, comme on le verra avec les cas étudiés dans la deuxième partie, qui sont des exemples de cette autorité paradoxale :

> Je ne puis m'empêcher de rire sur la posture tout à fait ridicule qu'ils choisissent si délibérément. Ils voudraient bien m'injurier, et peut-être pour des personnes mal

[1] Barrès refusait en effet de considérer son parcours sous l'angle de la palinodie, pour privilégier au contraire l'idée d'un « développement » de son œuvre et de sa pensée : « Je crois qu'avec plus de recul, M. Doumic trouvera dans mon œuvre, non pas des contradictions, mais un développement ; je crois qu'elle est vivifiée, sinon par la sèche logique de l'école, du moins par cette logique supérieure d'un arbre cherchant la lumière et cédant à sa nécessité intérieure. » (« Réponse à René Doumic… », *art. cit.*, p., 179) Quant à Mauclair, il reprend en quelque sorte à son compte l'idée « organique » de « développement », et renvoie l' « évolution » de Barrès à la « sèche logique »…

[2] Lettre de Camille Mauclair à Maurice Barrès, 28 janvier 1917.

[3] Lettre de Camille Mauclair à Maurice Barrès, [1922].

> averties paraissent-ils en effet m'injurier. Mais vous et moi, nous voyons bien qu'en vain pour me renier ils se laissent aller jusqu'à la plus dégradante colère : dans leurs gestes, dans leur ton, dans le fond et dans la manière, je trouve la preuve de mon influence féconde et qu'ils sont mes fils. Ils me lapident avec des mots et des idées que je leur ai données. Et rêvant de me blesser, ils me remplissent de joie : ô mes fils sincères, je vois bien que vous ne feigniez rien quand vous disiez me devoir beaucoup ! C'est vrai, vous me devez tout, jeunes sauvageons qui portez ma greffe, – et jusque dans les rangs dreyfusards, vous êtes de ma propriété[1]…

6. De deux rituels médiatiques : l'entretien avec Barrès et la visite à l'écrivain

6.1. Fétichisations de l'auteur : l'aboutissement d'une longue tradition

Dans un premier temps, il est évident que l'autorité de Barrès se constitue à travers l'œuvre, et dans les dispositifs paratextuels qui orientent sa réception. Mais l'écrivain lorrain, on l'a dit, a aussi très vite mesuré l'importance des épitextes qui assurent la diffusion de sa posture d'auteur : autant qu'une suite d'œuvres romanesques ou qu'une « doctrine » du Moi, le « barrésisme » est alors une « attitude » qui fait exemple, et à laquelle le relais médiatique fournit la meilleure chambre d'écho. En cela, Barrès ne fait que suivre les tendances de son époque, qui voit un développement sans précédent des moyens de médiatiser la vie de l'écrivain[2] – sa vie publique, mais surtout son existence privée, selon un processus de « fétichisation » de l'auteur que Jean-Claude Bonnet fait remonter à l'époque des Lumières, et qui, à la fin du XIX^e^ siècle, aura gagné en intensité, sans pour autant changer dans ses intentions :

> Paradoxalement, l'image publique de l'homme de lettres qui se répand [au XVIII^e^ siècle] a un caractère très privé, tant l'opinion est habitée par un fantasme fétichiste et n'accepte de donner ses suffrages qu'à travers des formes célébratives qui satisfont une demande générale de présence et qui sont autant de rites d'authentification. Les contemporains [de Rousseau et de Diderot] cèdent à une

[1] René Jacquet, *Notre maître Maurice Barrès*, *op. cit.*, p. 219-220.
[2] Selon Robert Jouanny, c'est à cette période que « la notion moderne de dialogue entre l'écrivain et son "public", et son corollaire, le concept même de public, réel ou potentiel, s'instaurent. » (Robert Jouanny, « Mœurs et stratégies littéraires de l'*avant-siècle* », dans Pierre Brunel, Jean Burgos, Claude Debon, Louis Forestier, (dir.), *L'Esprit nouveau dans tous ses états. Hommage à Michel Décaudin*, Paris, Minard, 1986, p. 27).

pente émotive et réclament d'abord des témoignages et un dévoilement domestique[1].

Ce phénomène, tel que Bonnet le décrit ici, retrouve une faveur certaine dans les années 1880 auprès des hommes de lettres eux-mêmes, comme en témoigne la contestation du principe d' « impersonnalité », menée notamment par Bourget et Barrès. Un « beuvisme » renouvelé triomphe presque partout dans la critique. Objet en outre d'un nouveau « sacre » par les élites de la Troisième République, l'écrivain réoccupe le devant de la scène culturelle nationale, et l'époque est soucieuse de donner à sa personne (publique comme privée) toute l'attention qui lui serait due. C'est dans ces années-là que l'enquête littéraire prend son essor – la plus connue demeurant *L'Enquête sur l'évolution littéraire* (1891) de Jules Huret, modèle qui sera décliné jusqu'à l'épuisement pendant plusieurs décades au moins[2].

Barrès se soumet volontiers à l'exercice de l'enquête ou de l' « interview littéraire », tout en se plaisant à déjouer parfois les attentes de ses questionneurs par des reparties inattendues, ou par une attitude qui contraste avec l'*ethos* véhiculé dans son œuvre. On en trouve un exemple significatif dans l'entretien retranscrit dans un petit ouvrage du journaliste hollandais Willem Byvanck, qui se propose de faire un tableau du monde littéraire parisien du début des années 1890[3]. S'il se rend chez Barrès, c'est d'abord pour tenter de comprendre le « talent » de l'écrivain, qui lui « échappe encore », malgré la lecture de ses textes les plus récents. C'est aussi pour saisir la « sensibilité » d'une époque et d'une génération, puisque l'auteur égotiste s'est présenté comme l'un des porte-parole de la jeunesse. La personne même de l'auteur vaudrait en fait à la fois comme garantie explicative de son œuvre, mais aussi comme une instance qui déborde celle-ci, et qui présenterait par elle-même un intérêt pour l'interviewer : « Mais enfin qu'est-ce que Barrès ? Que si je ne me suis point fait une idée de l'homme, qui plus qu'un autre représente la pensée intime de sa génération, tout ce que j'entreprends pour me figurer les tendances de l'esprit contemporain ne sera qu'un tâtonnement dans le vide[4]. » Si

[1] Jean-Claude Bonnet, « Le fantasme de l'écrivain », dans *Poétique* n°63, 1985, p. 261.
[2] L'équivalent de l'enquête de Huret pour l'entre-deux-guerres pourrait être les entretiens organisés, autour de 1925, par le journaliste Frédéric Lefèvre, et retranscrits dans une série de volumes intitulée *Une heure avec…* On y trouve notamment l'un des derniers entretiens avec Barrès, parmi d'autres écrivains importants de l'époque, de Giraudoux à Colette.
[3] W. G. C. Byvanck, *Un Hollandais à Paris en 1891 : sensations de littérature et d'art*, Paris, Perrin, 1892.
[4] *Ibid.*, p.199-200.

l'entretien ne permettra pas, selon Byvanck, de répondre à toutes les questions soulevées par les textes, il lui fournira au moins quelques précieuses indications – qui tiennent pour la plupart, il faut le souligner, à des éléments non discursifs : « Un entretien avec Barrès fixera-t-il mes idées flottantes ? J'en doute. Mais en tout cas l'intonation de la voix, les manières de l'homme, la pensée surprise en négligé pourront me donner quelques indications[1]. »

On voit ici à l'œuvre un processus de fétichisation de l'auteur, qui va trouver son expression la plus aboutie dans le cérémonial de la visite à l'écrivain ; avec Barrès, ce dernier connaît l'un de ses « moments » les plus représentatifs, même si ce rituel a lui aussi une longue histoire[2]. Il constitue en fait un véritable « lieu de mémoire », dont les enjeux principaux ont été décrits par Olivier Nora[3]. L'historien distingue clairement la visite de l'entretien : alors que ce dernier s'attache surtout à décrire l'œuvre et la pensée d'un auteur, la visite cherche à en donner le « portrait vivant en situation », à présenter « l'homme au naturel »[4]. Bien entendu, la frontière est parfois ténue entre les deux « genres » : l'entretien de Jules Huret, par exemple, n'hésite pas à mettre en scène la visite du journaliste chez les auteurs interrogés ; une description des lieux précède souvent le dialogue, comme celle du cabinet de travail de Barrès, dans sa demeure de la rue Legendre, où certains détails font signe vers l'œuvre elle-même ; c'est le cas, par exemple, de ce vase où se trouvent les anémones « envoyées par la mère de Marie Bashkirtseff[5] ». Barrès y est aussi décrit à rebours des représentations les plus courantes qui circulent à son sujet dans la presse : « Accueil amical, sourire bienveillant que des gens s'entêtent à voir ironique[6]. » Or, c'est bien ce « supplément de personnalité » (Denis Pernot) apporté par la présence physique de l'auteur, « surpris » dans son environnement le plus familier, qui constitue l'objet essentiel de la visite, et qu'on ne retrouve qu'incidemment dans

[1] *Ibid.*, p. 200.
[2] Qu'on peut faire remonter au XVIII[e] siècle : monarques comme simples particuliers viennent alors rendre visite aux Philosophes, en particulier à Voltaire et Diderot. Parfois, ces visites sont suivies d'un récit, lui-même genre à part entière, comme le fameux *Voyage à Montbar* (1785), qui évoque les visites de Hérault de Séchelles à Buffon.
[3] Olivier Nora, « La visite au grand écrivain », dans *Les lieux de mémoire*, t. II (sous la dir. de Pierre Nora), Paris, Gallimard, 1986, p. 563-587. Pour ce qui concerne le cas de Barrès, nous nous référons à l'article de Denis Pernot : « Chez M. Barrès », *Revue des sciences humaines*, 2008, n°292, p. 107-122.
[4] Olivier Nora, *op. cit.*, p. 581.
[5] Jules Huret, *op. cit.*, p. 16. Sur la mise en scène, dans la visite à Barrès, de ces détails qui renvoient à l'œuvre, voir aussi Pernot, *art. cit.*, p. 114-115.
[6] *Ibid.*, p. 17.

l'entretien. Un « supplément » qui ne serait pas superfétatoire, mais fournirait au contraire une des clés de l'œuvre, comme ce serait le cas avec Barrès, selon les frères Tharaud : « …on était loin de […] connaître [Barrès] si on ne le connaissait que par son œuvre[1]. »

La visite a en outre des retombées très concrètes sur celui qui l'entreprend : elle doit favoriser, dans les cas les plus canoniques, sa propre consécration en admirateur privilégié, voire en disciple élu. Olivier Nora souligne qu'au XVIII[e] siècle, ce cérémonial était une façon d'assurer la « consécration mutuelle » des philosophes et de l' « opinion » : «…il ne suffit pas que l'opinion publique ait reconnu l'écrivain : encore faut-il que ce dernier reconnaisse l'opinion, soit en figurant dans les salons… soit en acceptant d'en recevoir les représentants. On entre là dans la sphère de la consécration mutuelle par la visite[2]. » On peut dire qu'avec Barrès, on assiste à un phénomène assez similaire, mais qui touche plus modestement au rapport entre un maître-écrivain et ses lecteurs-imitateurs : ces derniers parachèvent la communion des « sensibilités » que l'œuvre cherchait à susciter, en mettant concrètement à l'épreuve cette « sympathie » projetée jusqu'alors sur des êtres de papier. D'ailleurs, la visite n'est pas seulement un hommage privé et sans lendemain : elle donne lieu, elle aussi, à un texte, dont les récurrences formelles et thématiques peuvent cristalliser en un genre cohérent[3]. Sur ce point, Nora souligne le caractère « circulaire » de la visite, qui partant de l'œuvre, débouche elle aussi sur un texte :

> Le compte rendu de visite renoue dans un second temps avec l'écriture ; aboutissement de la fascination littéraire, l'écrivain devient prétexte à la création littéraire. On a donc affaire, dans la démarche de la visite et de son récit, à un espace circulaire où le texte – origine et terme – renoue avec lui-même de part et d'autre de la figure du grand écrivain[4].

L'hommage écrit met en scène, là encore, la vocation littéraire du jeune auteur comme une dette à payer à son mentor-créancier, en mots « sonnants et trébuchants ».

Cependant, une telle « circularité » n'empêche pas le récit de la visite de se présenter comme une tentative d'atteindre cet « au-delà » des œuvres où résiderait leur vérité – une vérité perceptible d'abord à travers la présence physique de l'écrivain ainsi que dans l'agencement de son lieu de travail. La description du cabinet d'écriture cherche bien sûr à

---

[1] Tharaud, *Mes années chez Barrès*, cité dans Pernot, *art. cit.*, p. 113.
[2] Olivier Nora, *op. cit.*, p. 569.
[3] *Ibid.*, p. 564.
[4] *Ibid.*, p. 571.

dévoiler les goûts du « grand homme », et plus généralement sa façon de travailler[1]. Une anthropologie romanesque lointainement balzacienne, mais réactualisée par Taine, se voit ainsi appliquée aux rapports de l'écrivain avec son « milieu ». L'arrêt du visiteur devant le portrait du maître de maison – dans le cas de Barrès, il s'agit le plus souvent du fameux portrait de l'écrivain jeune par Jacques-Emile Blanche – constitue aussi un « passage obligé » du cérémonial, et n'est pas dépourvu d'une dimension quasi sacrée, comme le souligne plaisamment Olivier Nora : « La halte méditative devant le portrait du maître des lieux est à la majorité des récits ce que l'agenouillement pieux devant les icônes est à certaines cérémonies religieuses [...][2]. » Quant à la première rencontre avec l'écrivain, elle est souvent scénarisée, comme le remarque Denis Pernot, à la façon d'un rendez-vous amoureux[3]. On insiste sur les traits physiques de Barrès, sur la première impression que suscite son sourire (ironique ou cordial), sur les premiers mots échangés. Le plus souvent, elle confirme les attentes du jeune hôte ; c'est le cas de René Jacquet, qui n'hésite pas à généraliser sa propre expérience : «…les personnes les moins prévenues, qu'un hasard fait approcher Barrès, ont le sentiment d'être en présence d'un homme extraordinaire[4]. » L'imaginaire de la réception que Barrès élabore dans sa trilogie égotiste, et qui insiste comme on l'a vu sur le caractère transitif de ses textes, conforte bien sûr grandement cette recherche des signes censés authentifier la « présence » de l'auteur et son caractère « extraordinaire ».

6.2. Trois visites à Barrès : René Jacquet, les frères Tharaud, François Mauriac

S'il y a des récurrences thématiques et formelles notables dans le genre de la visite à Barrès, nous allons voir que chaque compte rendu de l'événement a des implications

[1] Jérôme Tharaud note par exemple la présence chez Barrès d'« eaux-fortes de Manet », d' « originaux de Forain », des « photographies de Sodoma » et de la toile de Jacques-Emile Blanche représentant le « Barrès jeune dandy habillé de gris » de 1890 (*Mes années chez Barrès*, *op. cit.*, p. 60) ; ces observations du visiteur soulignent d'emblée la diversité (et les contradictions latentes) des goûts de Barrès, où le « kitsch » fin-de-siècle n'est jamais très loin de remettre en cause la sûreté de jugement esthétique du maître.

[2] Olivier Nora, *op. cit.*, p. 574.

[3] « De même que le récit des premières lectures de l'œuvre barrésienne, celui du premier rendez-vous fait l'objet d'un travail de scénarisation qui l'isole comme l'étape centrale d'un parcours de formation et le rapporte au modèle de la rencontre amoureuse. Est ainsi mise au jour la singularité de l'œuvre de l'écrivain, qui, ne se suffisant pas à elle-même, contraint celui qu'elle prend à entrer en relation avec son auteur […]. » (Denis Pernot, *art. cit.*, p.113)

[4] René Jacquet, *op. cit.*, p. 19.

différentes pour celui qui l'écrit. La visite est souvent le premier moment d'une relation plus longue ; mais elle va en quelque sorte donner le « ton » des rapports discipulaires instaurés à partir de là avec Barrès. Nous nous arrêterons à trois cas en particulier, qui représentent aussi trois manières différentes de rendre hommage à l'écrivain lorrain.

René Jacquet, dans sa monographie sur Barrès, présente sans doute l'exemple d'un hommage sans reste, d'une « fascination » pour ce dernier, qui prolonge dans les faits le culte voué à l'auteur du *Culte du Moi* par les jeunes égotistes des années 1890. Il présente la première rencontre avec Barrès comme une scène décisive de sa « jeunesse », scène sans doute éminemment romanesque, mais dont seul l'initié peut saisir la vraie valeur émotionnelle :

> Quelqu'écrivain a-t-il déjà dit l'émotion du jeune débutant qui, pour la première fois, pénètre chez le maître dont le génie provoqua ses plus intimes enthousiasmes ? Son cœur battra certainement moins fort à l'instant où il sollicitera le oui qui doit décider de sa destinée… En rira qui voudra : le grincement de certaine petite grille du boulevard Maillot a marqué un des moments les plus solennels de ma jeunesse[1].

L'entretien avec Barrès sera en fait des plus cordiaux, et tout semble confirmer aux yeux du jeune homme les rapports de l'écrivain à son œuvre, et la « sympathie » que celle-ci cherche à faire naître chez son lecteur. Pourtant, l'œuvre ne semble qu'un premier prétexte de l'intérêt que porte Jacquet à Barrès, qui suscite surtout sa curiosité comme personne. D'abord, l'aura du maître est d'autant plus forte qu'il échappe à la seule littérature, notamment grâce à son engagement politique : « La littérature nous retint peu parce que, hors son œuvre dont rarement il consent à s'entretenir, la chose littéraire, à ce moment, importait peu à ma joie[2]. » Ensuite, la présence physique de l'écrivain lorrain serait en elle-même signifiante : en digne « prince de la jeunesse », il apparaît comme un éternel jeune homme qui, à trente-sept ans, en paraît toujours vingt-cinq[3]. Il possède en outre, selon Jacquet, la physionomie de l' « homme de génie», que pourrait confirmer tout « excellent physiologiste »[4]. Plusieurs chapitres de cet ouvrage, nettement apologétique, de Jacquet, sont consacrés d'ailleurs aux « signes particuliers » de Barrès : signes anodins,

[1] *Ibid.*, p. 11-12.
[2] *Ibid.*, p. 13.
[3] *Ibid.*, p. 17.
[4] *Ibid.*, p. 18-19.

voire triviaux, comme sa position favorite pour écrire, ses habitudes[1] (« Il fume beaucoup de cigarettes Bastos, mais en cas de besoin, n'importe lesquelles… »), ses goûts et ses dégoûts[2] (« Ne boit jamais entre les repas », « Adore les chiens »), mais que l'auteur livre à l'interprétation fétichiste des lecteurs comme autant de détails révélateurs. Tout fait donc sens chez le grand homme, jusqu'au plus banal de son existence : ce serait en tout cas l'une des révélations possibles de la visite à l'écrivain.

Les frères Tharaud qui assument tour à tour la fonction de secrétaire de l'écrivain lorrain – Jérôme, l'aîné, dès 1904, et son frère Jean à partir de 1908, d'abord comme remplaçant occasionnel, puis comme collaborateur actif[3] – présentent, quant à eux, un tableau plus nuancé de la première rencontre avec Barrès et de la collaboration qui s'ensuit. Mais l'hommage rendu au maître n'en paraît que plus convaincant par le droit que les deux secrétaires s'accordent d'émettre certaines réserves. Dans un premier temps, l'accueil fait à Jérôme Tharaud le surprend par la « bonne grâce » et par le « ton agréablement familier » de Barrès, au point qu'il le convainc définitivement de travailler pour lui[4] ; c'est que Barrès n'a finalement rien de l' « examinateur » auquel le jeune normalien pensait devoir se soumettre. Cependant, les débuts de l'activité en commun sont « orageux » : « Nous fûmes longs, Barrès et moi, à nous accoutumer l'un à l'autre[5]. » Malgré ces divergences, la vie auprès du grand homme va être décrite progressivement comme une forme d'initiation. D'abord au « bien-fondé » de l'idéologie barrésienne : les Tharaud anciens dreyfusards, adhèrent aux fondamentaux de sa doctrine nationaliste avec un mimétisme assez surprenant, au point d'empiéter parfois sur le territoire réservé du « maître »[6]. Barrès donnerait, dans sa vie quotidienne elle-même, la preuve incarnée de la validité de ses thèses, comme celle de son attachement héréditaire à la Lorraine. C'est du moins ce qui frappe les frères Tharaud lorsqu'ils l'accompagnent en promenade-pèlerinage sur la colline de Sion-Vaudémont :

---

[1] *Ibid.*, p. 89.
[2] *Ibid.*
[3] Voir Michel Leymarie, « Les frères Tharaud et Barrès », *Maurice Barrès, la Lorraine, la France et l'étranger* (études réunies par Olivier Dard, Michel Grunewald, Michel Leymarie et Jean-Michel Wittmann), Berne, Peter Lang, 2011, p. 168-169.
[4] Tharaud *op. cit.*, p. 64.
[5] *Ibid.*, p. 65.
[6] Selon Leymarie, ils réalisent par exemple, en 1914, le projet de Barrès d'écrire une vie de Déroulède (*art. cit.*, p. 177).

> « Il faut être dans sa vérité, Tharaud. En Lorraine, je suis dans ma vérité. » L'expression peut sembler vague, mais elle devenait très claire quand on le voyait vivre là-bas. Il y était dans sa vérité, d'abord parce qu'il s'y portait mieux qu'ailleurs ; ensuite parce qu'il y avait entre cette campagne et lui un perpétuel échange de services. Il l'enrichissait sans cesse, et il en était enrichi. Elle était pour son cerveau un centre d'émotions, au sens où les météorologistes disent qu'il y a des centres d'orage. Parfois, sur cette colline de Sion, j'ai cru presque surprendre comment une certaine nature, une certaine qualité de ciel, un certain mouvement des eaux, un certain éclat des prairies peut agir sur un esprit. Jamais je ne l'ai vu descendre du plateau, qu'il n'en rapportât quelqu'une de ces pensées lyriques qui se formaient en lui pendant que nous marchions […][1].

Au fil des années de collaboration, Barrès se présente aussi comme un modèle de « maître-artisan » littéraire, malgré sa curiosité apparemment limitée concernant aussi bien la littérature classique que les auteurs contemporains[2]. En fait, derrière l'apparence rébarbative du travail d'écriture et de l'atmosphère dans laquelle l'œuvre prend forme, l'écrivain lorrain resterait fidèle à une certaine idée de la « profondeur » intellectuelle et de la « modestie » qu'elle exige – et dont son existence quotidienne porterait témoignage : « Le véritable artiste ne craint pas de lasser et de sembler parfois fastidieux[3]. » Jérôme Tharaud est en outre initié au travail concret du maître ; il en saisit les principaux rouages, modestes eux aussi, mais qui s'avèrent précieux parce qu'ils ne tiennent pas à une « génialité » inaccessible, mais fournissent au contraire des exemples transposables à l'œuvre encore en friche du jeune écrivain. Le travail collaboratif avec Barrès a dès lors le même intérêt que le travail en atelier du peintre et de son élève : « Pour moi, le cabinet de Barrès fut cet atelier-là. Il ne m'a pas enseigné ce qui ne peut s'enseigner, l'invention, la découverte, tout ce qui sort de l'inconscient, mais il m'a appris comment on peut se mettre dans l'état le plus favorable pour organiser l'œuvre d'art[4]. » Par-delà la mythologie du génie romantique, que reconduisent de nombreuses visites à l'écrivain et parfois ce témoignage lui-même, les frères Tharaud présentent donc leur fréquentation de Barrès avant tout comme une introduction au « métier » d'écrivain, dans ce qu'il a parfois de plus prosaïque.

---

[1] Tharaud *op. cit.*, p. 231-232.
[2] *Ibid.*, p. 69-70.
[3] *Ibid.*, p. 85.
[4] *Ibid.*, p. 104.

Bien sûr, la « modestie » de cet apprentissage n'empêche pas les deux frères de se donner un rôle bien précis dans la mise en scène de la postérité barrésienne et dans la création de son image publique. Comme le suggère Jean-Claude Bonnet, la fonction de secrétaire assumée par les deux hommes peut se revendiquer d'un précédent fameux : les *Conversations avec Goethe* (1836) de Johann Peter Eckermann[1]. Il est vrai qu'à travers ce modèle, c'est le témoignage de *Mes années chez Barrès* qui gagne en crédibilité symbolique : il peut prétendre exposer l'image privée de l'écrivain lorrain telle que celui-ci voulait qu'on la livre à la postérité. Il est d'ailleurs significatif que cet ouvrage paraisse en 1928, soit quelques années après la mort de Barrès, qui plus est chez Plon, l'éditeur des dernières œuvres, et qui allait publier les *Cahiers* posthumes à partir de 1929. En fait, de nombreux indices, dans *Mes années chez Barrès* comme dans les « rôles » assumés par Barrès et par ses secrétaires, concourent à faire des *Conversations* l'intertexte sous-jacent de ce récit. Barrès avait déjà pastiché l'ouvrage d'Eckermann dans son *Huit jours chez Monsieur Renan* (1888), dont l'épigraphe se présentait ainsi : « Un publiciste judicieux a écrit des *Conversations de Goethe avec Eckermann* que, si elles n'avaient pas été tenues réellement, il faudrait les inventer. » Or, à l'instar de Goethe, il va se doter d'un secrétaire littéraire (à deux têtes, il est vrai), qui se chargera, comme Eckermann, d' « inventer » le document testimonial qui fait encore défaut. Les frères Tharaud soulignent d'ailleurs à plusieurs reprises dans leur ouvrage l'admiration de Barrès pour Goethe, le premier étant désormais à la recherche, comme le second, d'un « classicisme serein » : « Plus il avançait en âge, plus il s'intéressait à Goethe, à sa vie autant qu'à ses œuvres[2]. » Cette admiration permet d'établir des parallèles entre les œuvres des deux « grands hommes » : on insiste sur l'inspiration goethéenne de *Colette Baudoche* (qui serait une transposition en Lorraine d'*Hermann et Dorothée*) [3] ; on remarque que *Les Affinités électives* constituent un modèle pour l'aménagement du jardin de la propriété lorraine, mais aussi un idéal pour le romancier de la maturité[4]… Autant de rapprochements qui renforcent le parallèle entre les frères Tharaud et Eckermann, et qui valorisent de fait aussi bien le témoignage des deux écrivains que l'œuvre du « maître ». Par le récit de cette « visite » de plusieurs années, les

[1] Jean-Claude Bonnet, « Le fantasme de l'écrivain », *art. cit.*, p. 274-275.
[2] Tharaud, *op. cit.*, p. 200.
[3] *Ibid.*, p. 200-203.
[4] *Ibid.*, p. 199.

deux secrétaires de Barrès contribuent donc à tracer le portrait (plutôt paradoxal dans le contexte de germanophobie ambiante) de Barrès en nouveau Goethe français.

Au contraire des « visites » diversement louangeuses de Jacquet et des Tharaud, il se peut toutefois que la rencontre avec Barrès s'avère décevante, en particulier face au modèle idéalisé que les livres laissaient attendre – mais une déception riche en elle-même d'enseignements. Dans *La Rencontre avec Barrès* (1945), écrit une trentaine d'années après cet événement fondateur dans sa carrière, François Mauriac rend compte d'une expérience de cet ordre. Le récit nous présente un Barrès qui détrompe systématiquement son disciple sur ce qu'il pouvait attendre de lui, mais c'est ce qui permet au texte d'instaurer un dialogue, à posteriori et « par-dessus » le jeune homme de vingt-cinq ans, entre le Barrès de la maturité et un Mauriac qui approche des soixante ans.

La première entrevue s'articule ainsi autour de ce mouvement « anachronique », entre la déception au passé du jeune homme, et les raisons au présent du vieil écrivain autobiographe. En février 1910, le jeune Mauriac se décide, avec audace et crainte mêlées, à faire la rencontre de son maître, qui vient de consacrer un article élogieux à son recueil *Les Mains jointes.* Mais après l'enthousiasme sans borne causé par les lettres et l'article de l'aîné admiré, le Barrès avec lequel il échange pour la première fois quelques propos le déçoit ; car ses goûts et ses dégoûts ne sont décidément pas le siens[1] : le jeune Bordelais ne supporte pas Moréas et la comtesse de Noailles, vantés par Barrès ; et il voit, à l'inverse, ses « dieux » littéraires dénigrés :

> Je lui nommais en tremblant chacun de mes dieux, il les écrasait d'un mot : « Jammes ? oui… » (il prononçait : « ouai »). J'ai toujours envie de lui crier : "Relève-toi donc, bêta !" » Il riait de me voir attacher tant d'importance à Claudel : « Je l'ai vu, ouai… ouai… C'est le type du fonctionnaire… avec une casquette ! »/ Je me sentais un peu éberlué. Je n'étais pas résigné encore à cette guerre des dieux qui s'est toujours poursuivie dans l'Olympe des lettres[2].

Cependant, avec le recul de trente ans, Mauriac fait de cette déception une erreur de jugement du jeune homme, et qui trahit son immaturité d'alors : « Que cette première rencontre ait été une déception, c'est la faute de ma naïve exigence, et non la sienne[3]. » Il

[1] François Mauriac, *La Rencontre avec Barrès* [1945], dans *Œuvres autobiographiques*, édition présentée, établie et annotée par François Durand, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1990, p. 174.
[2] *Ibid.*, p. 175.
[3] *Ibid.*, p. 174.

montre par là que l'enjeu essentiel – et sensible seulement à posteriori – de la rencontre ne se situait pas dans la confirmation de son admiration béate, mais qu'il coïncidait plutôt avec un apprentissage de la sociabilité littéraire. Rencontrer Barrès, c'était donc aussi, par-delà la déception, devenir enfin pleinement homme de lettres, en prenant conscience des ambitions et des animosités qui président aux carrières, même à celles des « grands hommes ». C'est d'ailleurs, quelques pages plus loin, aux maximes barrésiennes qu'il recourt lorsqu'il se trouve confronté à l'ambition affichée de deux prélats, qui rêvent tous deux d'accéder à l'Académie – et qui, dans cette perspective, perdent un peu de leurs idéaux charitables :

> Le spectacle des passions humaines, fût-ce des pires, m'enivrait. Même la simple ambition académique chez ces deux saints prélats, si légitime et si conforme à leur état qu'elle pût être, me plongea dans une sorte d'enthousiasme glacé. Tout mépriser de ce qui n'est pas éternel ? me disais-je. Certes ! mais on n'est bien sûr de ne mépriser que ce que l'on possède. Tout posséder pour obtenir le droit de tout mépriser. Supprimer les obstacles temporels entre Dieu et nous, mais en les surmontant ; se débarrasser de l'obsession des honneurs terrestres, mais en les assumant : ces idées de Sénèque retouchées par Barrès traversaient en éclair la tête de ce petit Bordelais attentif et respectueux, tandis qu'il se tenait bien sage, les genoux serrés, assis sur l'extrême bord de son fauteuil, comme un excellent jeune homme qu'il était[1].

La fréquentation de Barrès aurait donc aussi permis de « déniaiser » ce jeune homme un peu trop sage – et sans doute encore très idéaliste sur le fonctionnement réel de la République des lettres. Plus loin dans le texte, le récit des relations plutôt burlesques entretenues avec le couple de Pomairols, qui tenait un salon littéraire catholique où se réunissaient, outre Mauriac, son ami Robert Vallery-Radot et quelque duchesses-poétesses, révèle toutefois que le jeune écrivain a très vite retenu les leçons de son maître en jouant – jusqu'à la cruauté – la comédie des ambitions littéraires.

Plus fondamentalement, et malgré l'initiation aux règles du jeu littéraire, le récit semble présenter la rencontre entre Barrès et le jeune Mauriac comme une « communion » manquée entre les deux « sensibilités ». D'abord, Barrès aurait dû contrefaire sa propre personne pour paraître identique à ce que Mauriac attendait de lui : « Quel ennui ! Il va falloir donner à ce petit Mauriac une idée de moi, conforme à son tempérament[2] ! » En

[1] *Ibid.*, p. 177.
[2] *Ibid.*, p. 175.

outre, il ne voit en son cadet qu'un nouveau Jean de Tinan, et se montrerait ainsi incapable de percevoir, par-delà les apparences du jeune dandy bordelais, le « vrai » Mauriac, celui qu'il avait pourtant décelé dans son compte rendu des *Mains jointes* :

> « Ne trouvez-vous pas, Lemaître, dit Barrès en me considérant de son bel oeil, que le jeune Mauriac c'est tout à fait Jean de Tinan, l'expérience des bars en moins ? » / Alors Lemaître, de sa voix coupante: / « Jean de Tinan ? Encore une de vos victimes, Barrès[1]. »

Or, Jean de Tinan représentait, selon Mauriac, le type même du premier barrésien égotiste et dandy, du « jeune homme » de 1895, à la fois dilettante et rempli d'ambition, faisant chez Barrès « le bruit de l'abeille contre la vitre » et incapable de se détacher de sa fascination pour la maître[2] : « Ainsi m'aura vu Barrès durant ce bref intervalle de ma jeunesse où son regard s'est arrêté sur moi. Peut-être aussi mon visage de 1910 lui rappelait-il celui de Jean de Tinan […]. » Mauriac apparaissait donc, par un retard propre à la province, non comme un représentant de cette génération de l' « énergie », celle qu'avait définie l'enquête d'Agathon, mais comme un « cœur frivole » des années 1890[3]. Mauriac est renforcé dans ce sentiment par l'indifférence relative de Barrès face à l'évolution littéraire de son protégé au début des années 1920 – en particulier, il n'aurait pas lu *Le Baiser aux lépreux*, le livre « qui lui donnait enfin raison, au bout de douze années » : « J'ai lieu de penser qu'il est mort sans s'être inquiété de savoir ce qu'il était advenu de la "charmante source", comme il appelait *Les Mains jointes*[4]. » Et pourtant, selon Mauriac, cela ne relativiserait guère l'action bénéfique que ce « grand sourcier » a exercée sur lui. A vrai dire, Barrèsn'aurait pas seulement favorisé l'émergence d'une vocation ; il aurait présenté aussi à son cadet l'exemple d'une « vie » maîtrisée, d'une certaine « grandeur » morale – ou de la volonté d'y parvenir :

> Qu'importe ! Barrèsa fait beaucoup plus pour moi que d'attirer l'attention du public sur mon premier livre. Sa grandeur m'était une leçon, un reproche. « Sa grandeur ? » m'oppose un adversaire de Barrès « non, sa volonté de grandeur… » Il est vrai : mais je tiens qu'après le déclin de l'âge la grandeur ne peut être qu'un miracle de la volonté[5].

---

[1] *Ibid.*, p. 200.
[2] *Ibid.*, p. 206-207.
[3] *Ibid.*, p. 207.
[4] *Ibid.*, p. 203.
[5] *Ibid.*, p. 204.

Cette « grandeur » morale de Barrès, Mauriac la saisit surtout à posteriori, dans la comparaison entre les faiblesses et les doutes de Barrès au moment de la rencontre, et les siennes propres à cette étape de son existence : c'est dans sa fragilité même, et non dans l'assurance du mandarin, que Barrès se montre désormais exemplaire à ses yeux. Avec le recul, Mauriac est ainsi frappé par l' « effroyable solitude » de Barrès[1], notamment après la mort de son neveu Charles Demange, qui s'était vraisemblablement suicidé par amour pour l'ancienne maîtresse de son oncle, Anna de Noailles. Une solitude pressentie par le jeune homme, mais qui ne devient vraiment sensible que pour l'autobiographe plus âgé, confronté à des maux similaires :

> Cher Barrès, le garçon que j'étais alors voyait bien cet abîme entre nous, il savait qu'il n'y avait rien à faire, rien à tenter. Et maintenant qu'il m'étouffe, je reconnais cet âge de la solitude, je mesure cette distance qu'il faut prendre pour considérer chaque être, cette différence de niveau, qui n'est que de quelques degrés, mais infranchissable pour les cœurs. […]/ Je n'ai su être devant ce Barrès saignant qu'un enfant vaniteux et léger. Mais même si j'avais été digne de lui à ce tournant de son destin, qu'aurais-je pu pour l'aider ? Cette lucidité dont il parle, voilà le mal sans remède[2]…

Comme le montre la conclusion de ce passage, ce portrait moral tardif de Barrès s'articule autour de constats plutôt pessimistes sur la carrière du Lorrain – et celle de tout écrivain, Mauriac compris. C'est que le récit de cette rencontre n'est pas dépourvu de dimensions apologétiques, au sens théologique du terme : sous la plume de Mauriac, Barrès devient l'exemple tragique d'un « homme sans Dieu », au sens pascalien du terme, hanté par la foi, mais incapable d'y accéder – un portrait apparemment incompatible avec celui que les disciples les plus zélés tentent de diffuser au moment de la rédaction de *La Rencontre* :

> Et bien sûr, ses compagnons survivants protesteront contre cette image trop noire. Ils évoqueront le Barrès moqueur, gai, presque enfant, ce gamin irrévérencieux que j'ai moi-même entrevu ; et aussi l'ambitieux nanti, qui a refermé sa forte mâchoire sur tout ce dont le monde dispose pour ses vainqueurs. / Il est vrai… mais si Barrès n'a jamais fini de se répéter à lui-même l'épitaphe déchiffrée sur une dalle, à Tolède : *Cinis, pulvis et nihil*, s'il ne cesse de remâcher cette poussière et cette cendre, c'est qu'il a touché son rêve à vingt-cinq ans, un soir, à Nancy[3].

[1] *Ibid.*, p. 205.
[2] *Ibid.*, p. 200-201.
[3] *Ibid.*, p. 206.

Toute la carrière de l'écrivain lorrain montrerait donc, *in fine*, la vanité de l'ambition mondaine (politique comme littéraire) et des honneurs ; elle révélerait, à qui saurait, comme l'ancien disciple, la scruter, l'aspiration désespérée d'un homme à autre chose qu'à l'étroitesse de la doctrine nationaliste :

> Sa terre, ses morts, Barrès a besoin d'eux, il s'y appuie, il s'y réfugie. Sans autre témoin que lui-même, il embrasse cet autel qu'il a dressé en leur honneur, il les invoque. Il n'empêche que c'est la foi en la vie éternelle qui éclaire tout. Si Dieu n'est pas, rien n'est, et Barrès ne déifie que de la poussière. Il luttait contre cette évidence. Derrière son labeur quotidien, nous pressentons un désespoir métaphysique, corrigé par l'ambition goethéenne de dominer sa vie jusqu'à la fin[1].

Mais si Mauriac peut réinterpréter ainsi les « souffrances » du Barrès rencontré trente ans plus tôt, c'est grâce à la lecture des *Cahiers* posthumes, où ces « doutes » sont en effet visibles. En outre, cette existence ne révèle sa « signification » profonde que parce que l'autobiographe peut mettre désormais en regard son propre parcours – sur le plan aussi bien idéologique que « métaphysique » : au moment où il rédige son texte, il est probable que Mauriac essaie en effet d'opposer à un certain aveuglement volontaire du Barrès doctrinaire son propre refus de l'enfermement idéologique, notamment dans les cercles traditionalistes auxquels il avait collaboré au début de sa carrière. *La Rencontre avec Barrès* n'est donc pas le récit béat et fétichiste d'une admiration, mais le retour d'un homme mûr sur une expérience fondatrice, dont il s'agit de dégager, par-delà les faux-semblants de la « mythologie » barrésienne, la leçon spirituelle et politique.

Qu'elle soit l'occasion d'exprimer une fascination quasi fétichiste pour l'écrivain (chez Jacquet), un hommage à valeur testimoniale (chez les frères Tharaud), ou une « leçon » fondée sur une déception initiale qu'il s'agit de réinterpréter à posteriori (chez Mauriac), le récit de la rencontre avec Barrès s'inscrit le plus souvent dans le cadre d'une « prise de parole personnelle[2] », à dimension fortement autobiographique. La visite a constitué, pour ces jeunes écrivains, une étape essentielle de leur formation littéraire et existentielle. Aussi différent soit-il dans ces trois cas, le récit de la visite se présente donc comme l'apurement symbolique d'une dette contractée envers Barrès.

---

[1] *Ibid.*, p. 205.
[2] Denis Pernot, *art. cit.*, p. 111.

6.3. Un « hommage irrespectueux » : Cocteau chez Barrès

Il est toutefois d'autres récits où l'hommage se trouve, cette fois, contrebalancé par la volonté de démythifier l'image canonique du « maître ». Olivier Nora remarque que si le genre littéraire de la « visite » est l'héritier des formes rhétoriques de l'éloge, il possède aussi, dès l'origine, les traits opposés et complémentaires de la parodie burlesque[1] : la « sacralité » ne va jamais sans son « contrepoint dérisoire ». Barrès échappe d'autant moins à cet envers de la vénération littéraire qu'il en a donné lui-même un des exemples les plus fameux. Avec son *Huit jours chez Monsieur Renan*, série d'entretiens fictifs et néanmoins irrévérencieux envers le maître à penser de toute une génération, l'écrivain lorrain créait un genre à part entière, que Cocteau a qualifié, par un oxymore heureux, d'« hommage irrespectueux[2] ». Il s'agit en effet, dans ce texte parodique et dans ceux qui s'en inspireront, de reconnaître une dette, et dans le même temps de rompre les liens de fascination qui président à la relation discipulaire. Le récit devient le lieu de résolution symbolique d'un conflit tout psychologique chez un admirateur contrarié :

> Il y a bien dans ces parodies comme une manière de meurtre symbolique. L'indifférence n'eût-elle pas suffi ? Dans les sarcasmes ne peut-on lire la revendication autant que la dénonciation, la quête passionnée de reconnaissance autant que le jeu désinvolte de dérision ? L'espace parodique ne confine-t-il pas souterrainement à l'espace psychologique ?[3]

Le fait même de tourner en dérision le maître ne peut donc se départir de cette ambiguïté constitutive, qui sous-tendra à vrai dire une bonne part de la réception barrésienne. Une ambiguïté renforcée encore par le fait suivant : pour certains « héritiers » de Barrès, il s'agira non seulement de reproduire le geste initial de *Huit jours chez Monsieur Renan* en l'appliquant à l'écrivain lorrain[4], mais de s'inscrire, ce faisant, dans un jeu

[1] Olivier Nora, *op.cit*, p. 571.
[2] « [Barrès] nous enseigne l'hommage irrespectueux. » (Jean Cocteau, « Barrès n'est pas mort », *Les Nouvelles Littéraires*, 8 décembre 1923)
[3] Olivier Nora, *op. cit.*, p. 578.
[4] Comme le remarque Denis Pernot, *art. cit.*, p. 119 : « Plusieurs récits de la rencontre avec l'écrivain prennent […] le tour d'ironiques " huit jours chez M. Barrès " où, d'une manière ou d'une autre, celui qui a souhaité bâtonner Renan se fait à son tour corriger. »

doublement parodique : dans la parodie de ce qui était déjà une parodie de visite à l'écrivain…

C'est une telle ambiguïté que met en évidence le texte que Jean Cocteau a consacré, en 1921, à ses « Visites à Maurice Barrès[1] » : l'intitulé générique précise bien qu'il s'agit d'une « parodie »[2]. Dans la préface à la seconde édition de ces « Visites », dans le recueil *Le Rappel à l'ordre* (1926), ce régime générique lui permet de préciser, à l'intention de ceux qui ne voulaient voir dans son hommage paradoxal qu'un éreintement de Barrès et de son œuvre : « Barrès a inventé le jeu dont voici les règles : moquer en respectant. C'est un jeu qui exige de se jouer d'égal à égal. J'ai commis la faute de le jouer au tripot – c'est-à-dire en public[3]. » Si Cocteau trahit ici sa volonté d'accéder à une stature égale à celle du maître[4], il présente aussi ce texte irrévérencieux comme une façon plus sincère de prouver son admiration pour Barrès que le zèle louangeur – et un procédé dont l'écrivain lorrain lui-même aurait reconnu la légitimité[5] :

> Barrès aimait les hautes taquineries, les flirtages d'âmes. Les *Visites* qui me firent mettre à l'index par ses fidèles me valurent son amitié. Peu de jours avant sa mort, il m'écrivait de Charmes-sur-Moselle : « Existe-t-il une autre pièce de mon procès ? Je voudrais la lire. La poésie et les jeunes ont tous les droits. A mon retour, vous me l'apporterez et nous rirons ensemble. Je vous embrasse[6]. »

« Les Visites », aussi impertinentes fussent-elles, permettent donc à Cocteau de se présenter comme un héritier de Barrès peut-être plus authentique que les « fidèles ». Du moins, on ne pourrait s'attirer la véritable estime du grand écrivain qu'en s'en prenant à lui, et en marquant à son égard un certain « éloignement » – mais toujours dans les formes que Barrès a instituées.

Pour ce faire, il s'agit d'abord de détourner les codes de la visite elle-même. La parodie agit dans un premier temps à ce niveau, comme *Huit jours chez M. Renan*, même si la

---

[1] Les « Visites à Barrès » paraissent d'abord aux Éditions de La Sirène, en 1921, en ouverture de ce qui devait être une série de « portraits insolents » (Jean Cocteau, *La Noce massacrée (Souvenirs). 1. Visites à Maurice Barrès*, Éditions de La Sirène, 1921). Le texte sera repris et remanié en 1926, dans le recueil d'essais *Le Rappel à l'ordre* (Paris, Stock, 1926). Sauf indication contraire, nous citerons les « Visites » dans cette dernière édition.

[2] Pour une étude plus détaillée sur les rapports entre Cocteau et Barrès, voir Vital Rambaud, « Cocteau : un enfant terrible chez les barrésiens », *Revue d'Histoire littéraire de la France*, n°4, décembre 2013, p. 906-920.

[3] *Le Rappel à* l'ordre, p. 151.

[4] Vital Rambaud, *art. cit.*, p. 919.

[5] En réalité, Barrès prit assez mal sur le moment cet « hommage » irrévérencieux, comme l'avouera plus tard Cocteau (voir Vital Rambaud, *art. cit.*, p. 915-916).

[6] *Le Rappel à l'ordre*, p. 151.

rencontre a bien eu lieu. Au contraire de la plupart des jeunes admirateurs de Barrès, qui viennent rendre hommage à l'écrivain et se faire parfois adouber par lui comme jeunes pousses prometteuses, Cocteau se présente au logement du boulevard Maillot, en 1914, pour des raisons extra-littéraires, et les portes s'ouvrent devant lui sans qu'il ait eu besoin de se nommer à l'entrée – on est donc loin du tremblement et des hésitations éprouvées par d'autres devant la grille du jardin… : « J'allai voir Barrès pour d'autres motifs que la littérature. […] Monsieur Barrès, répondis-je, ce n'est pas moi qui entre. C'est un infirmier de la Croix-Rouge ; et je montrai mes fiches[1]. » Il s'agissait en effet, à l'automne 1914, de rendre Barrès sensible au sort des blessés de guerre à Reims, et de l'exhorter à écrire des articles sur le sujet, dans *L'Echo de Paris*. C'est donc bien le journaliste qui intéresse alors le jeune Cocteau, et non l'écrivain : « Je devais soumettre des fiches, non au romancier, mais au journaliste. […] A dire vrai, pendant cette visite, je ne fis qu'entrevoir Barrès[2]. » Cette désinvolture est une première façon de détourner les principales fonctions du cérémonial : celui-ci est présenté comme un événement relativement banal, sans impact existentiel fort, et même sans réelle implication personnelle.

Par la suite, si Cocteau évoque rapidement les éléments désormais consacrés du mobilier barrésien (le tableau de Jacques-Emile Blanche et les « images de Mme Gyp »), il n'hésite pas à les tourner en dérision, en en faisant les signes des défaillances morales de Barrès :

> Il y a, dans le cabinet de Barrès, le masque de Pascal, et une gravure qui représente le Grand Condé. On devine que Barrès se trouve des réponses dans l'un et dans l'autre. / Car Barrès est de ceux qui craignent d'agir sans exemples. Il se retourne dix fois avant le saut. […] Barrès ne saute que des rivières déjà sautées[3].

La « révélation » physique donne lieu aussi à des conclusions inverses de celles que tirent en général les épigones du « barrésisme ». Le visage de l'écrivain lorrain semble surtout révéler, dans la description de Cocteau, ses goûts morbides – et sans doute, en filigrane, sa complaisance envers son nouveau rôle de « rossignol du carnage » :

> On raconte que Barrès a du sang gitane. C'est possible. Un gros œillet rouge ne choquerait pas sur son oreille, bien que le voisinage d'une œillère donne à cet œillet un genre chevalin. Chevalin ? C'est encore possible. Plus je tire de notes de ma

[1] *Ibid.*, p. 160.
[2] *Ibid.*, p. 162-163.
[3] *Ibid.*, p. 161.

> poche, plus je regarde, plus je reconnais cet oeil, cette bouche, cette mèche d'un cheval de picador, riant de douleur au soleil. La pourriture fleurie dégage des encens puissants. Les charniers plaisent à Barrès. Son bel oeil se mouille. Cet oeil et sa mèche de cheveux évoquent un corbeau et le cheval qui succombe. Je distingue aussi dans ce nez et cette peau jaune la race des Prométhées qui deviennent leur propre vautour. / Ici, le mal d'estomac dicte une méthode, sorte de régime supérieur. Un estomac ramène au foyer, à la tisane. Par la suite, cela se nomme Devoir[1].

Le rapport désinvolte de Cocteau à l'écrivain lorrain se poursuit lors de la deuxième rencontre. Cette fois, devant un Barrès désireux de lui offrir l'un de ses livres, le visiteur se trouve incapable de citer un titre quelconque, si ce n'est un vague « *Venise* ». Ce qui n'empêche pas Barrès de prendre les airs d'un « examinateur », pour l'interroger ensuite sur Robert de Montesquiou[2]. L'auteur de *La Colline inspirée* est aussi décrit comme incapable de comprendre l' « audace secrète » des jeunes[3]. Enfin, Cocteau reçoit aussi à cette occasion une « monnaie d'Alexandre » – fétiche d'écrivain s'il en est, mais qui sera traité à la façon d'un symbole des relations complexes entretenues entre Barrès et le jeune homme : Cocteau avoue porter désormais cette pièce à son poignet, et donc écrire sous la protection de cette amulette paradoxale, mais il avait failli malgré tout la perdre, en la donnant par inadvertance au taximan, à son retour du domicile de Barrès… Ce qui permet à l'auteur de conclure : « Comme Barrès qui lui préfère la médaille de 70, ce chauffeur aimait mieux Napoléon III. / À chacun sa chacune[4]. » Or, cette médaille d'Alexandre léguée et reçue nonchalamment pouvait aussi faire écho à un autre épisode de la légende barrésienne : celui qui le consacrait, par la réception d'une médaille du même type, *Princeps juventutis*[5]…

On voit ainsi, à travers cet « hommage irrespectueux », que les signes généralement valorisés dans les récits plus hagiographiques deviennent prétextes à dérision, selon un procédé d'inversion burlesque tout à fait classique. Mais il y a malgré tout, derrière l'éreintement jubilatoire auquel Barrès est soumis, un travail d'hommage subtil. Cocteau exprime sa volonté de faire partie non du tout venant des admirateurs – ceux qui se plient

---

[1] *Ibid.*, p. 161.
[2] *Ibid.*, p. 165.
[3] *Ibid.*, p. 164.
[4] *Ibid.*, p. 165.
[5] Barrès aurait en effet reçu, de la part de Paul Adam, une médaille de l'empereur Sévère Alexandre, avec la dédicace latine : « Au prince de la jeunesse » ; voir sur cet épisode Emilien Carassus, *Barrès et sa fortune littéraire*, *op. cit.*, p. 47.

sans broncher au cérémonial de la visite et qui s'apparentent par là à des électeurs[1] –, mais des *pauci* reconnus pour leur vraie valeur. Or, d'après Cocteau, quand Barrès « loue un vivant, il le choisit, de préférence, inoffensif. […] Que quelque chose le touche, cela suffit pour le lui rendre suspect. » Et de rappeler aux « amateurs d'articles drôles » l'éloge par Barrès de Charles de Pomairols[2]. Puis d'en conclure : « J'avais des chances de plaire au vrai Barrès ; bien des chances de déplaire au Barrès artificiel[3]. » La désinvolture est donc une façon pour Cocteau d'échapper au protocole convenu de l'admiration, qui favoriserait la médiocrité et la superficialité. En faisant signe vers un Barrès plus authentique, le texte parodique cherche donc à inscrire son auteur dans la lignée des « vrais » disciples, qui ne peuvent exprimer leur admiration qu'à travers la rupture avec le maître, à la manière dont Barrès avait rompu avec ses propres admirations.

Il y a aussi, derrière les procédés de dérision, un propos de fond tout à fait cohérent, comme Cocteau le reconnaît dans un autre essai du *Rappel à l'ordre* : « Je me suis servi de l'exemple de Barrès comme d'un projecteur pour éclairer certaines choses[4]. » Certes, les visites n'auraient été motivées que par des raisons extra-littéraires, dans le contexte de la guerre ; mais le récit qui en est fait se donne, quant à lui, des préoccupations clairement esthétiques. On peut même dire qu'il participe d'une poétique plus générale, qui explique son inclusion, en 1926, dans *Le Rappel à l'ordre*, véritable manifeste du « classicisme moderne » tel que l'entend Cocteau. Enfin, la dédicace des « Visites » à Radiguet, en qui l'écrivain reconnaît « le premier contradicteur-né de la "poésie maudite"[5] », souligne encore son importance comme « manifeste » littéraire indirect.

Dans un premier temps, en tournant en dérision le récit de visite à l'écrivain, il semble bien que Cocteau se refuse à adhérer au « beuvisme » ambiant, auquel participe le cérémonial barrésien. Si l'on en juge par une des notes qui accompagnent son récit, ses

---

[1] Voir cette remarque d'un autre chapitre du *Rappel à l'ordre* (« D'un ordre considéré comme une anarchie », p. 251-252) : « Il est naturel que Barrès réponde à un journaliste : *Je vivrai par mes chroniques de guerre*, naturel que je réponde : *Vous mentez, Barrès. La guerre embaume mal. Madame Astiné Aravian embaume mieux*, naturel que j'ajoute : *C'est juste ; le patriotisme est son violon d'Ingres, il est donc normal qu'il dise le préférer à tout*, naturel que Barrès se fâche en public, et, dans son cabinet de travail, se dise en allumant un cigare : *voilà de douces injures ; je les préfère aux poignées de main de mes électeurs*. »

[2] « Visites à Maurice Barrès », *op. cit.*, p. 162.

[3] *Ibid.*

[4] *Ibid.* (« Le Secret professionnel »), p. 251.

[5] *Ibid.*, « Visites à Barrès », p. 149.

positions s'apparentent à celles de Proust : l'œuvre vit sa vie indépendamment de l'existence de son créateur :

> Un œuvre naît, traverse les différentes phases d'une vie, meurt et prend ou perd sa place dans les mémoires. Un œuvre rebute d'abord comme le nourrisson, séduit ensuite comme l'enfance, connaît l'âge ingrat, le traverse, s'impose, se démode, vieillit, retrouve parfois une certaine noblesse avec l'âge et meurt. / Ensuite le voilà « telle qu'en lui-même enfin… » Ce qui trompe, c'est que cette vie des œuvres se déroule sur une tout autre distance que la vie humaine[1].

Le fétichisme de l'auteur qui accompagne la visite, et qui s'attache avant tout aux signes extralittéraires, est d'ailleurs conjuré dès la « Notice » : « Le bureau où Barrès travaille ne me regarde pas plus que l'Académie, la Chambre, la Bourse[2]. »

Mais à travers Barrès, il s'agit surtout de faire le procès d'une certaine esthétique anticlassique, qui survivrait aussi bien dans les prolongements de la sensibilité fin-de-siècle que dans certaines avant-gardes comme Dada. L'écrivain lorrain représenterait une des tendances à proscrire, celle qui opte pour les facilités de l'esthétisme – la fascination pour « l'ange du bizarre »[3] – contre la rigueur classique qui, dans l'esprit de Cocteau, peut être novatrice tout en se référant à la tradition : « Il existe à toute époque des mauvais lieux officiels pour littérateurs. On y cultive l'étrange, ennemi du beau. C'est cet esthétisme, cette gauche de droite que Barrès exploita toujours[4]. » Par cette critique, Cocteau opère un partage implicite au sein du corpus barrésien, qui ne passe pas, dans son cas, entre l'œuvre égotiste et les écrits marqués idéologiquement, mais entre des textes conçus selon des canons « classiques », au style « sec », comme *Les Déracinés* ou *La Colline inspirée*, et ceux marqués par une préciosité d'époque, où défile « la phrase voluptueuse, célèbre d'avance, l'épithète juste mais rare » : « Un fil de fer trouant et pressant de grosses roses l'une contre l'autre[5] ». Cocteau vise ici *Du Sang, de la Volupté et de la Mort*, *Amori et Dolori Sacrum* et tous les textes imprégnés d'une certaine sensibilité « décadente ». Dans « Le Secret professionnel », il précise que ce style barrésien lui « fait penser aux cadavres gonflés de miel des embaumeurs grecs[6]. » Et dans le prologue des « Visites à Barrès », supprimé dans l'édition de 1926, l'auteur de *Thomas l'imposteur* affirme que le *Jardin de Bérénice*, ouvrage

[1] *Ibid.*, p. 166.
[2] *Ibid.*, p. 155.
[3] *Ibid.*, p. 149.
[4] *Ibid.*, p. 170.
[5] *Ibid.* (« Le Secret professionnel »)., p. 191-192.
[6] *Ibid.*, p. 192.

autrefois admiré, lui sert désormais de « sonde propre à mesurer le mauvais goût de [s]es dix-huit ans[1] ». Enfin, il se serait décidé à écrire sa visite parodique à la relecture des ces ouvrages du Barrès « première manière » : « De même que le *Jardin de Bérénice* m'avait fourni l'agacement nécessaire à entreprendre ce petit travail, et la *Colline inspirée* conseillé de me tenir tranquille, *Amori et Dolori Sacrum* me décide[2]. » En fait, Barrès n'est qu'un des ennemis de ce retour au goût « classique » – et un ennemi qui garde quand même des atouts aux yeux de Cocteau. Il ne paraît en fait, dans « Les Visites », qu'un mal de second ordre face à toutes les forces de « démoralisation » qui, selon l'écrivain, menaceraient l'art en ce début des années 1920 : « Le parfum de démoralisation, de vice littéraire que dégagent les Jacques Collin, les Lord Henry, les Maldoror, les Lafcadio, contamine beaucoup d'intelligences[3]. » Selon lui, l'exaltation du monde moderne par les avant-gardes ne correspondrait qu'à la réactualisation de l'esthétisme moribond – postulant par là une curieuse continuité entre l'esprit fin-de-siècle de Barrès et Wilde, et les avant-gardes futuriste et dadaïste :

> Il est inutile d'ajouter que le culte de New-York, esthétisme actuel, me semble aussi déprimant que celui de Venise. La lampe électrique est une nouvelle orchidée. Le boulon succède aux pierreries. Le film américain tourne la tête du jeune bourgeois et l'arrache de sa famille. Toute recommence, sous une autre forme. / C'est justement cette autre forme qui empêche la leçon du passé de servir à quelque chose[4].

Enfin, en fustigeant au passage un certain sublime de pacotille chez Barrès, Cocteau en profite pour mettre en avant une « exaltée de naissance », Anna de Noailles, qui, elle, saurait faire répondre les paysages à sa « fièvre » intérieure[5]. Il y a donc des écrivains néo-romantiques qui échappent malgré tout à l'anathème…

En parcourant ce texte de Cocteau, on voit que la parodie de visite à Barrès n'est pas qu'un exercice de dérision burlesque, mais qu'il a une fonction de quasi-manifeste : il s'agit, en attaquant Barrès et en reconnaissant en même temps une certaine fascination pour son œuvre et pour ce qu'il représente, de faire le procès de valeurs esthétiques

---

[1] Jean Cocteau, *La Noce massacrée*, *op. cit.*, p. 31.
[2] *Le Rappel à l'ordre*, *op. cit.*, « Visites à Barrès », p. 153. Remarquons au passage que dans *La Noce massacrée* (1921), Cocteau n'avait pas cité *La Colline inspirée* comme bémol à son « agacement ». Ce n'est que dans l'édition du *Rappel à l'ordre* que le titre apparaît.
[3] *Ibid.*, p. 171.
[4] *Ibid.*, p. 170.
[5] *Ibid.*, p. 154.

considérées comme périmées. La visite à Barrès, en particulier dans sa version « irrespectueuse », doit donc aussi être lue comme une prise de position de son auteur dans le champ littéraire de son temps. Dans le cas de Cocteau, ce procès est surtout un refus de la fétichisation de l'auteur, selon une perspective toute proustienne, au profit d'une appréciation sans concession des œuvres elles-mêmes : le jugement sévère porté sur le corpus barrésien participerait de cet assainissement méthodologique. Enfin, s'en prendre à Barrès tout en témoignant une certaine fidélité à son égard (fidélité surtout de principe, et exprimée dans les avant-textes), c'est s'inscrire, durant les années 1920, dans un secteur donné du champ littéraire : au sein d'une mouvance « moderniste », mais qui refuse la mise au rebut des règles et de l' « ordre » classiques qu'entreprennent au même moment les avant-gardes les plus radicales. En outre, un certain idéal esthétique barrésien, exprimé maintes fois dans l'œuvre, celui d'un « classicisme moderne » réalisé en partie dans *Les Déracinés* ou *La Colline inspirée*, fournit sans doute à Cocteau le prétexte légitime pour s'en prendre au « maître » Dans les chapitres qui vont suivre, nous verrons que cette fonction de manifeste et de positionnement esthético-idéologique des « visites à l'écrivain » sera centrale pour comprendre la rémanence de l'influence barrésienne par-delà la Belle Époque. Et à chaque fois y affleure un même débat complexe avec la « modernité ».

Les parodies témoignent, comme dans ce dernier cas, du succès d'une posture d'auteur, qui a acquis une forme de légitimité dans le champ littéraire, et qu'il s'agit donc, pour les nouveaux entrants, de démystifier. Or, ce qui est intéressant avec Barrès, c'est qu'il encourage cette forme – il est vrai bien vite ritualisée – de transgression. De manière plus générale, on peut dire qu'il entretient, par son esthétique « explicite », les différents comportements et pratiques que susciterait chez ses admirateurs la lecture de son œuvre, et des pratiques qui dépassent le moment déterminé consacré à cette lecture. L'œuvre, dans ses paratextes mais aussi à travers la mise en scène permanente, dans la fiction, de ses propres codes de lecture, envisage l'identification du lecteur avec l'auteur comme un des ses aboutissements souhaités – une identification qui cherche souvent sa mise à l'épreuve dans la rencontre « réelle » avec l'écrivain : par la correspondance d'abord, puis dans le cérémonial visite – enfin dans la parodie écrite de celle-ci, quand pointe une déception, ou au contraire la volonté de se déprendre d'une fascination paralysante.

Barrès pousse donc jusqu'à ses limites un processus qui concerne alors, à vrai dire, l'ensemble du monde littéraire, et qui conduit d'autres figures de sa stature à mobiliser des stratégies différentes – la « disparition élocutoire » du poète, chez Mallarmé, en serait une, tout opposée à celle de l'écrivain lorrain. Mais il faut envisager aussi l'autre dimension essentielle de cette posture, pour comprendre ce qui va véritablement dramatiser le rapport d'admiration des lecteurs à Barrès : il s'agit de l'engagement politique de ce dernier. Comme on va le voir, cet engagement va lui aussi induire des comportements chez ses lecteurs – du mimétisme aveugle des compagnons du boulangisme au rejet déchirant des admirateurs dreyfusards.

II. L'AUTORITÉ AMBIGUË D'UN ÉCRIVAIN-DÉPUTÉ (1888-1897)

1. Une tentative de politisation du symbolisme ?

1.1. Le rôle de Barrès dans la naissance des « intellectuels »

Il paraît faire peu de doute que l'activité politique de Barrès, amorcée avec le soutien au général Boulanger en avril 1888 et confirmée par son élection comme député à l'Assemblée nationale en octobre 1889, a renforcé son autorité auprès de ses confrères écrivains, et a été décisive par la suite dans sa réception auprès des lecteurs, et plus précisément de ces lecteurs particuliers que sont les jeunes auteurs. Mais si Barrès a pu affermir par la politique à la fois son aura de romancier et de « penseur », ce n'est pas, dans un premier temps, par la seule force de persuasion d'une doctrine. L'écrivain lorrain a créé une posture auctoriale alors relativement inédite dans le champ littéraire, et par ce précédent, il a contribué, avec d'autres, à la naissance de la figure de l'intellectuel. Cette affirmation peut sembler paradoxale, voire provocatrice, quand on sait que Barrès a précisément utilisé le terme d'« intellectuel » pour fustiger les défenseurs de Dreyfus. Mais par-delà l'emploi polémique de cette étiquette et les divergences idéologiques irréductibles, on doit reconnaître nombre de points communs entre l'auteur des *Déracinés* et les intellectuels qui militent pour la révision du procès, comme le suggère, entre autres, Christophe Charle[1] :

> Succès fulgurant, audaces littéraires, multiples activités (journalisme, politique active, roman, théâtre, essais), tout désigne Barrès comme le chef de la jeune littérature, y compris ses prises de positions extrémistes : il passe à ses débuts pour anarchiste ou socialiste (son boulangisme s'apparente au populisme, sa carrière parlementaire est un défi au régime), il remet en cause l'esthétique réaliste dominante et concilie l'aristocratie solitaire de l'écrivain avec l'effort pour répondre aux aspirations du peuple. Barrès fut sans doute le premier des « intellectuels » au sens de l'affaire

[1] C'est aussi l'avis de l'historien Richard Sonn : « A figure very much in the fray was Maurice Barrès, a writer and Boulangist deputy from 1889 to 1893, who in his person and in his writing did much to shape the fin de siècle conception of the intellectual. » (Richard Sonn, *Anarchism and Cultural Politics in Fin de Siècle France*, Lincoln/Londres, University of Nebraska Press, 1989, p. 195)

> Dreyfus, c'est pourquoi il fascina tant ceux-ci (de Blum à Jaurès en passant par Herr), avant de rompre avec eux en les baptisant dans un article demeuré célèbre[1].

De tels points de convergence apparaissent au cours des années 1890, et ils cristallisent autour de plusieurs grandes ruptures symboliques avec l'image que, depuis quelques décennies, les écrivains se donnaient de leur rôle au sein de la société. Une série de ruptures qui est en quelque sorte définitoire de la posture de l'intellectuel, et qui a été mise en évidence, notamment, dans les travaux fondateurs de Christophe Charle[2]. Il convient peut-être de les rappeler ici, en soulignant le fait que Barrès a participé, lui aussi, à l'émergence de cette figure, avec des objectifs certes très différents – il va sans dire – de ceux de Lucien Herr et de Léon Blum, mais non sans partager avec ces derniers la même volonté d'impliquer les hommes de lettres dans les questions « sociétales » de leur temps.

Il se trouve que Barrès est l'un des premiers écrivains de sa génération à avoir franchi le pas de l'engagement politique – un engagement d'autant plus frappant aux yeux des contemporains qu'il concernait un auteur faisant profession d'égotisme, et cantonné jusqu'alors aux cercles apolitiques de l' « avant-garde » symboliste-décadente. Or, en un glissement progressif mais irréversible, favorisé notamment par l'appel de Bourget à la « responsabilité » des écrivains, Barrès va s'opposer de plus en plus à « l'art pour l'art » prôné dans les milieux symbolistes, et en vogue depuis le Parnasse. Dans cette perspective, une des stratégies constantes de Barrès dans les années 1890 consiste à remettre en cause son assignation au statut d'« artiste » (au sens que pouvaient donner à ce terme un Théophile Gautier ou un Flaubert[3]), tout en affichant encore sa proximité avec les représentants de l'art le plus « avancé ». Paradoxalement, cette stratégie passe aussi chez lui par des tentatives très concrètes – notamment sur le plan journalistique – pour concilier son engagement politique avec la modernité littéraire telle qu'elle s'exprime dans les petites revues symbolistes ; ce qui ne manque pas, bien sûr, de faire naître certaines

---

[1] Christophe Charle, « Léon Blum et le champ littéraire », *Cahiers Léon Blum* : *« Léon Blum avant Léon Blum : les années littéraires, 1892-1914 »,* n°23-24-25, 1988, p. 13-14.

[2] Voir en particulier Christophe Charle, *Naissance des « intellectuels » (1880-1900)*, Paris, Editions de Minuit, 1990.

[3] « L'artiste […] n'écrit que pour lui-même et n'admet que le jugement de ses pairs, indice de l'autonomisation croissante du champ littéraire, mais signe aussi du renoncement à exercer un pouvoir symbolique externe. S'en remettre aux *happy few* comme Stendhal, viser, comme Flaubert, le salut littéraire *post mortem*, c'est en même temps aller contre l'idéal à venir de l'"intellectuel" qui se définira […] par opposition à la partie de l'avant-garde fidèle à l'art pour l'art. » (*Ibid.*, p. 26)

contradictions, parfois insolubles. Mais ces tentatives vont servir aussi de précédent pour les futurs « intellectuels » venant du champ littéraire.

Car malgré l'idéologie qui la sous-tend, à savoir ce « boulangisme » où se mêlent socialisme proudhonien, antiparlementarisme et patriotisme décentralisateur, la stratégie barrésienne mérite, par elle-même, qu'on s'y intéresse. D'abord parce qu'elle est une des premières dans son genre. Elle amorce, parallèlement aux mouvements anarchistes, et parfois conjointement avec eux, ce rapprochement entre « avant-garde » littéraire et « avant-garde » politique, qui était loin d'aller de soi à la fin des années 1880, comme le remarque Christophe Charle[1]. Ensuite parce qu'elle diffère largement des autres types de rapports que Barrès va établir ultérieurement entre politique et littérature, en particulier après le tournant de sa « conversion » traditionaliste – et qui se traduit littérairement, à partir des *Déracinés*, par l'emploi du roman à thèse. Dans les années 1890, il n'y a pas encore dans l'œuvre – à quelques exceptions notables près – de transposition « frontale » des questions idéologiques. Barrès émet ses opinions politiques dans sa production journalistique, et lorsqu'il appelle les écrivains à s'engager, il le fait tout en tâchant de préserver leur autonomie : ceux-ci ne pourraient s'intéresser à la politique qu'au nom des « principes » qui président à leur création esthétique, et non selon des mots d'ordre extérieurs à elle. A travers cette stratégie – qui vaut plus par son intention que par ses résultats effectifs –, Barrès a pu acquérir sur le long terme un caractère exemplaire aux yeux des ses « disciples » les moins enclins à se réclamer de son traditionalisme (nous pensons en particulier à Aragon), mais fascinés par cette défense d'une posture littéraire « intrinsèquement » politique.

Autre point de convergence avec les jeunes écrivains de la modernité : Barrès montre un intérêt certain, entre 1891 et 1894, pour l'anarchisme, qui représente le « courant » politique le plus en vogue parmi les artistes de l'avant-garde symboliste-décadente. L'anarchisme constitue alors une doctrine très plastique, qui peut s'accommoder des idéologies les plus disparates. L'auteur de *L'Ennemi des lois* l'a d'ailleurs compris dans son acception la plus large : comme une philosophie morale favorisant la « culture du Moi », qui s'exprime aussi dans le désir violent de s'affranchir des conventions bourgeoises. En outre, l'anarchisme littéraire correspond à l'exaltation, dans le champ politique, de valeurs ayant eu d'abord une application esthétique, chez Barrès comme chez les symbolistes :

[1] *Ibid.*, p. 99.

culte de l'« émotion », de l'« instinct », de l'« intuition » ; exaltation d'une politique « sensible », qui s'oppose au rationalisme « jacobin » des institutions républicaines, et qui forme déjà ce que Péguy appellera plus tard une « mystique ». Par son passage éphémère à travers l'anarchisme, Barrès inaugure ainsi le règne de l'intellectuel « irrationaliste », comme le lui reprochera âprement Julien Benda deux décennies plus tard. Or, preuve que ce « modèle » n'est pas réservé à la droite nationaliste : on retrouvera ce type d'intellectuel chez les dreyfusards, avec un Bernard Lazare ou un Péguy précisément.

Dans ces mêmes années précédant l'Affaire, Barrès tente enfin de conférer à son action une dimension collective – autre trait définitoire de l'intellectuel selon Christophe Charle[1]. Il s'agit en particulier de réunir écrivains et « lettrés » autour de plateformes communes, qui puissent défendre, malgré les différences idéologiques parfois irréductibles, à la fois leurs « idées » – dont le dénominateur minimal est le refus des conventions bourgeoises – et leurs intérêts professionnels – considérés comme bafoués par le régime en place[2]. Dans un premier temps, Barrès essaie de donner corps à ces revendications communes dans des articles-manifeste isolés ; mais c'est surtout, par la suite, dans le journal *La Cocarde*, dont il est pendant plusieurs mois le rédacteur en chef, qu'il parvient à réunir autour de ces questions, avec un hétéroclisme assumé, des contributeurs littéraires et politiques d'horizons les plus divers (et parfois les plus opposés), mais présentés comme solidaires dans leur action commune – et solidaires autour de la personne et de l'œuvre de Barrès.

1.2. « Je ne suis pas un artiste ! »

Avant la publication des *Déracinés*, Barrès, on l'a dit, ne répond pas à l'impératif nouveau de responsabilité auctoriale par une réorientation thématique massive de son œuvre, à l'instar de Bourget, qui adopte à partir du *Disciple* une forme approchante du roman à thèse. L'appel de Bourget a plutôt poussé l'écrivain lorrain à affirmer davantage certains aspects de sa posture d'auteur, déjà latents dans ses premiers textes critiques et fictionnels : insistance sur sa fonction magistrale, et sur l'adresse de son œuvre, destinée à une communauté de jeunes lecteurs en formation. La contestation de « l'art pour l'art »

[1] *Ibid.*, p. 55.
[2] Sur cette méfiance progressive des écrivains envers la République, et notamment envers les élites politiques, voir *ibid.*, p.93.

représente l'autre corollaire de ce principe de responsabilité ; Barrès s'efforce de le mettre en application, en particulier dans les entretiens qu'il accorde aux journalistes littéraires : à l'opposé des écrivains et poètes qui tentent de faire converger leurs activités sous la bannière commune de l'« art », il s'agit pour sa part de refuser l'appellation même d'« artiste ».

Quand, en 1891, Willem Byvanck vient interroger Barrès pour son enquête collective, son intérêt se porte en particulier sur la vocation artistique de ce dernier. Il s'agirait en fait d'une des motivations de sa visite : le jeune écrivain est-il « un artiste pur-sang », un « moraliste », ou appartient-il encore à une autre catégorie ? Barrès ne répond qu'en partie à la question : il rejette, dans tous les cas, l'étiquette d'« artiste », sans se vouloir pour autant « philosophe », même s'il professe un goût très fort pour les « idées générales » :

> Mais, hélas ! moi, je ne suis pas artiste ; je n'ai pas même ce sens exclusif de l'art, qui est la première condition d'existence pour un artiste. Je ne dirai pas non plus que je suis philosophe : c'est un titre trop haut que je ne veux nullement réclamer ; ce que j'avoue seulement c'est une grande prédilection pour la philosophie[1].

Il émet un jugement similaire dans le numéro de *La Plume* qui lui est spécialement consacré en avril 1891 ; il y refuse aussi, en passant, la qualité taino-bourgetienne de « psychologue » :

> Vous me prenez pour un artiste ! pour un psychologue ! Si vous voulez que je le sois, ce sera du moins *par dessus le marché*. Je n'ai guère témoigné que je susse démonter, en psychologue, les ambitions, les amours, tous les appétits des hommes, comme fait avec une merveilleuse intelligence mon cher aîné Paul Bourget ; je suis également incapable de raffiner sur la coupe des vers, avec nos meilleurs rimeurs. La métrique et la prosodie ! Tenez, vous savez si j'aime Jean Moréas ? Eh bien, il ne m'intéresse pas autant que mon ami Crampel, parti pour une longue exploration au centre de l'Afrique./Simplement je suis d'une espèce d'esprits qui sont attirés par tout ce qui est matière d'idéologie ; je suis passionné de tous raisonnements sur la vie : choses de bourse, choses de politique, plus encore que des choses du métier littéraire[2].

En déniant ainsi son appartenance aux étiquettes classificatoires utilisées aussi bien par les écrivains contemporains que par les médias qui les relaient, Barrès essaie en fait

[1] Willem Byvanck, *Un Hollandais à Paris en 1891 : sensations de littérature et d'art.*, *op. cit.*, p. 204.
[2] *La Plume*, *art. cit.*, p. 119.

d'opérer un renversement rhétorique tout à fait classique : il s'agit de transformer une apparente « lacune » – en l'occurrence sa prétendue incapacité d'être « psychologue » ou poète – en qualité distinctive. Tout en mettant en évidence les réseaux de solidarité auxquels il appartient malgré tout – Paul Bourget du côté des « psychologues », et Jean Moréas, du côté des symbolistes –, Barrès proclame en effet sa différence : point d'artificialité de « spécialiste » dans son cas, mais le goût pour « tous raisonnements sur la vie ». Il parvient ainsi à faire tomber, à son profit, les frontières étroitement maintenues entre les disciplines, mais aussi plus généralement entre l' « art » et le « vie » : l'œuvre n'est pas « qu' » une « œuvre d'art », c'est la vie même, pour reprendre la formule de son *Examen*, rédigé l'année où Byvanck vient lui rendre visite : « Ne voici pas de la scolastique, mais de la vie » – ou du moins sa retraduction en « idéologie passionnée ».

Le refus d'être « artiste » permet aussi à Barrès d'énumérer, dans l'enquête de Jules Huret, les qualités qui iraient de pair avec ce choix, en particulier celles de « clairvoyance » et d' « intelligence », et qu'il retrouverait de façon exemplaire chez Henri Heine, convoqué pour faire repoussoir aux symbolistes les plus entichés d'art pur :

> Personnellement, puisque vous parlez de moi, je dois vous dire que je ne consacrerais pas volontiers mon existence à ciseler des phrases, à rénover des vocables. [...] Il n'y a pas à dire, les gens ayant une intelligence un peu vigoureuse sont tout de même plus intéressants que les « artistes » attitrés. Et puis, savez-vous que Henri Heine n'est un poète si émouvant que par les qualités qui font en même temps de lui un des plus profonds penseurs de ce siècle ? Il a la culture et la clairvoyance... Même en art, voyez-vous, il y a intérêt à ne pas être un imbécile[1].

Barrès peut enfin, par cette prise de distance face à « l'art pour l'art », maintenir la continuité entre ses activités de « publiciste » politique et son œuvre littéraire, quitte à les rendre tout à fait indistinctes et à minimiser la particularité du statut d' « homme de lettres », ce à quoi il procède dans le second entretien donné à Jules Huret, en 1893[2] :

> J'accorde que je possède une certaine culture artistique, et des hommes de lettres peuvent me traiter de confrère ; mais à une époque où tout le monde, absolument tout le monde écrit, il n'y a là rien de particulier. Je suis entré dans la vie publique dès l'âge où elle me fut ouverte, et loin que les préoccupations politiques fussent en

[1] Jules Huret, *Enquête sur l'évolution littéraire*, *op. cit.*, p. 20.
[2] Jules Huret, « Les littérateurs à la Chambre. M. Maurice Barrès», *Le Figaro*, 31 juillet 1893, repris dans *Interviews de littérature et d'art*, Paris, Editions Thot, 1984.

> opposition avec un certain don que quelques-uns m'accordent d'exprimer des idées, celui-ci ne pouvait m'être qu'une facilité[1].

Dans un entretien de 1903 avec Paul Acker, l'écrivain se définit de même comme « une activité vivante », dont on ne pourrait dissocier les dimensions littéraire et politique : « On a vu un abîme entre ma vie politique et ma vie littéraire. Eh bien ! l'une ne se sépare pas de l'autre. Je suis une activité vivante, et je cherche sans cesse un champ pour cette activité[2]. » En fait, Barrès est passé insensiblement, dans la définition de son propre rôle, du « dilettantisme » d'obédience renanienne, qui refuse les assignations de l'individu à une spécialisation donnée (dont celle d' « artiste »), à une figure plus englobante, impliquée dans les débats sociétaux de l'époque sans avoir pour autant renoncé à la « vie littéraire » – un statut qu'il n'ose plus, en 1903, nommer par le substantif qui lui conviendrait : celui d'« intellectuel ».

En ce début des années 1890, où cette qualité d' « intellectuel » demeure encore floue, il n'est pas sûr que le prestige de l'écrivain ait toujours aidé Barrès à affirmer sa légitimité de parlementaire dans le champ politique. En revanche, son statut d'homme politique a parfois renforcé son aura d'écrivain aux yeux de certains acteurs du champ littéraire – du moins de ceux à qui déplaisait la logique parnassienne de « l'art pour l'art » et d'une autonomie stricte de la littérature. On le voit par exemple dans les réactions de Willem Byvanck, qui semble préférer la « position » de député de l'écrivain Barrès aux réussites – considérées comme purement symboliques – de Mallarmé :

> Barrès s'est fait élire député et a acquis une position politique. Une position n'est jamais ridicule. Même elle nous inspire un respect immense, quand elle est le fruit d'un seul petit article, publié dans une petite revue. Stéphane Mallarmé, avec sa voiture à âne, prix d'un poème hiéroglyphique, fait pauvre figure à côté[3].

---

[1] *Ibid.*, p. 36.

[2] Paul Acker, « Maurice Barrès », *L'Echo de Paris*, 10 avril 1903.

[3] Byvanck, *op. cit.*, p. 210. On peut comparer ces propos de Byvanck avec ceux, plus mitigés, de Gustave Kahn, sur les conséquences de cette indistinction entre l'œuvre d'art et l'action, entre l'idée et les faits, dans l'activité littéraire et politique de Barrès : « Cette foi complète en une idée nouvelle, cette expansion de l'âme vers la quête d'une solidarité plus grande, d'une vertu plus élevée, la pensée qui la conçoit, doit-elle lutter pour la faire vraiment aboutir, dans l'ordre social, et donner à la croyance, la sanction dans l'ordre des faits ; Maurice Barrès opine que oui ; il a, et à tort, des dédains pour les poètes de l'art pour l'art, il a, avec raison, l'admiration des sceptiques, négligeant l'ensemble des opinions, des mobiles et des actes de foi généraux d'une vie restreinte et policée. C'est aussi avec raison qu'il conseille aux hommes de pensée d'être en même temps les hommes d'action de la vérité ». (Gustave Kahn, « Maurice Barrès, Melchior de Vogüé, etc. », *La Société Nouvelle*, mars 1892, p. 337).

Ainsi, la « position » politique de Barrès signifierait aux yeux de Byvanck moins un abandon pur et simple du métier d'écrivain qu'une efficacité retrouvée de sa parole : un simple article publié dans une petite revue symboliste aurait suffi à Barrès pour devenir député ; ce faisant, il aurait permis de croire à nouveau en la fonction « performative » de l'écriture.

1.3. L'article boulangiste de 1888 : significations d'une stratégie politico-littéraire

Cet article de Barrès auquel fait référence Byvanck a été publié en avril 1888 dans *La Revue indépendante*, sous le titre « M. le Général Boulanger et la nouvelle génération[1] », et il mérite qu'on s'y attarde : moins peut-être pour ses implications proprement politiques, déjà analysées entre autres par Zeev Sternhell[2], que pour ce qu'il révèle des stratégies menées par Barrès afin de rendre compatibles son engagement politique et les milieux de l'art moderne auxquels on l'associe encore à ce moment-là. Avant de rejeter l'appellation d' « artiste », Barrès a tenté en effet de faire accepter l'idée d'une convergence entre l'action publique – celle du futur candidat à la députation, qui a rejoint Boulanger et soutenu son programme – et le travail des jeunes artistes, considéré ici dans sa pleine autonomie. On peut dire que c'est suite à l'échec relatif de cette entreprise qu'il prendra la voie d'un détachement toujours plus marqué et explicite d'avec « l'art pour l'art » – sans renoncer toutefois à une alliance avec les représentants les plus en vue de la littérature moderne.

Beaucoup de lecteurs familiers de *La Revue indépendante* ont sûrement été surpris de voir cet article paraître dans une revue considérée alors comme l'un des organes principaux du symbolisme[3], et qui se qualifie elle-même de « magazine de littérature et d'art » ; significativement, le texte de Barrès côtoie des vers inédits de Jules Laforgue et un texte en prose de Mallarmé. Par principe, peu de place y est faite à la politique et à l' « universel reportage », qui restent l'apanage des grands quotidiens. D'ailleurs, un mois plus tard, c'est *Le Figaro* qui accueille, plus logiquement, un autre « manifeste » de Barrès sur la « jeunesse

[1] Maurice Barrès, « M. le Général Boulanger et la nouvelle génération », *La Revue indépendante*, avril 1888, p. 55-63.
[2] Zeev Sternhell, *Maurice Barrès et le nationalisme français*, *op. cit.*, p. 115 sq.
[3] Pour la place de ce périodique dans un panorama des petites revues symbolistes, voir Yoan Vérilhac, *La Jeune Critique des petites revues symbolistes*, Publications de l'Université de Saint-Etienne, 2010, p. 25-36.

boulangiste »[1], de teneur assez semblable à l'article d'avril. Le choix de cette revue répond donc, chez l'écrivain, à une stratégie délibérée : il s'agit de s'adresser directement à la jeunesse symboliste-décadente ; il n'en fait pas mystère, comme le montrent les premières lignes du texte :

> Nulle maison n'y convenait mieux que celle-ci [*La Revue indépendante*], car nous demeurons étrangers aux intrigues de la polémique quotidienne. Tandis que l'Idée fait son chemin de France, nous voulons suivre seulement la fortune qu'elle a dans un groupe étroit, mais infiniment puissant, chez les jeunes gens. Nous analyserons un état de conscience nouveau, qui se dessine dans la nouvelle génération, et qui nous enchante[2].

On retrouve dans ces phrases certains traits de la conception que Barrès se fait de la modernité, comme l'adhésion « compréhensive » aux aspirations de la jeune génération, dont il veut être, avec quelques années d'écart (il a alors vingt-six ans), tout à la fois le « mentor » et le porte-parole. Il s'agit aussi d'afficher ce même désir d'autonomie que revendiquent la plupart des artistes symbolistes, en refusant les « intrigues de la polémique quotidienne », et ceci au profit de l'Idée – terme ambivalent qui peut autoriser une interprétation purement « idéaliste », ou au contraire à coloration plus « politique ». Le recours à l'« Idée » a en fait, ici, une fonction stratégique : il permet d'opérer, insensiblement, le basculement d'un idéalisme anhistorique, propre à un certain Symbolisme, vers un idéalisme plutôt hégélien, qui rend possible l'engagement politique, mais sans mettre en péril, en apparence du moins, l'autonomie artistique.

Car sous couvert d'analyser l'état d'esprit de la « jeune génération » artistique, l'article cherche bien à convaincre celle-ci de rallier le mouvement boulangiste. Or, si Barrès se permet de publier dans une revue symboliste, c'est qu'il perçoit des convergences entre cette mouvance littéraire la plus actuelle et le boulangisme, dont le moteur principal est un violent antiparlementarisme – la révision de la Constitution est au cœur de son programme politique. A l'instar des Rochefort, Naquet et autres vitupérateurs des institutions de la Troisième République qui ont rallié le général, les symbolistes seraient, eux aussi, animés par un mouvement de révolte contre les choses établies ; le désir de modernité ne pourrait s'accommoder, par définition, du *statu quo* artistique comme

[1] Maurice Barrès, « La jeunesse boulangiste », *Le Figaro*, 19 mai 1888.
[2] « M. le général Boulanger et la nouvelle génération », *art. cit*, p. 55.

politique[1]. C'est ce que dit explicitement l'écrivain dans un opuscule, non publié, sur Boulanger, mais qui a servi de base à ses deux articles de 1888 :

> Des esprits infiniment nobles, des solitaires, m'ont fait savoir qu'ils étaient touchés de boulangisme. Je ne m'en suis pas étonné. Ils détestent avec énergie *ce qui est*. Quand même ils ne sont pas assurés de réaliser leur rêve, ils ont un goût impatient pour toute nouveauté[2].

L'article en appelle aussi aux intérêts, parfois de nature très concrète, des artistes en général, et de la corporation des écrivains en particulier. Ceux-ci n'auraient pas d'autre choix que d'être contre le système parlementaire, car ils seraient victimes du mépris des députés ; ils souffriraient d'un profond déficit de reconnaissance (autant symbolique que matériel). Or c'est le général Boulanger, soldat « désintéressé », qui serait le plus à même de soutenir leurs revendications :

> J'ai toujours pensé que les véritables artistes et les bons soldats étaient frères. Ils se peuvent comprendre dans leurs plaisirs et estimer pleinement dans leurs labeurs, car les uns et les autres montrent un caractère désintéressé, et ils sont guidés par un même sentiment qu'ils appellent ici l'honneur et là le beau, mais qui est le même souci de conformer leur conduite à un idéal que seules les âmes très bien nées conçoivent[3].

Outre ce souhait d'alliance pour le moins curieuse, on trouve aussi des arguments de type socialisants – assez conformes au programme économique d'inspiration socialiste que Barrès développe dans les mêmes années – qui associent écrivains et ouvriers (« parmi nous tous, travailleurs de France »), pour opposer ceux-ci aux « parasites » sociaux que

---

[1] Sur l'antiparlementarisme plutôt généralisé des écrivains dans la seconde moitié du XIX[e] siècle – motivé entre autres raisons, par les déceptions qui ont suivi la révolution de 1848 et son échec – voir Pierre Citti, « Une élection d'écrivain à l'âge symboliste », *Romantisme*, 2007/1, n° 135, p. 52-53.

[2] *Boulangisme, notes d'un lettré* [1888], dans *L'Œuvre de Maurice Barrès*, tome I, annotée par Philippe Barrès, Paris, Club de l'honnête homme, 1965, p. 516. Parmi ces « esprits infiniment nobles », il fallait compter l'une des références du mouvement symboliste-décadent, Paul Verlaine, ainsi que des figures aussi différentes que Paul Adam, Rodolphe Darzens, ou encore, pendant un temps assez bref, Anatole France. Verlaine a exprimé son soutien au général dans une « boulangeade » (Noël Richard), « Gais et contents », repris dans le recueil *Amour* (*Œuvres poétiques complètes*, édition de Y.-G. Le Dantec et Jacques Borel, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 2002, p. 303 et note p. 1022), ainsi que dans sa notice biographique sur Anatole Baju, le rédacteur du *Décadent* (voir « Anatole Baju », *Les Hommes d'aujourd'hui*, n° 322). Verlaine y trouve Boulanger « amusant », mais comme le relève Richard, son boulangisme « recouvrait un sentiment plus profond : son patriotisme et son attachement à sa province natale. Fils d'officier et né à Metz, il ne pouvait que détester la Prusse de Bismarck et l'Allemagne issue du traité de Francfort. Pour Verlaine comme pour la plupart des Français d'alors, le général Boulanger incarnait le héros providentiel qui restituerait à la patrie ses deux chères provinces perdues ». (Noël Richard, *Le Mouvement décadent : dandys, esthètes et quintessents*, Paris, Nizet, 1968, p. 222)

[3] « M. le général Boulanger et la nouvelle génération », *art. cit.*, p. 59.

seraient les parlementaires et le personnel politique en général. Enfin, les parlementaires se discréditeraient par leur incapacité à comprendre non seulement la grandeur passée de la littérature française, mais aussi la modernité et les aspirations des « jeunes gens » : « Ils insultent nos morts [Voltaire, Diderot, Hugo] avec leurs hommages et ils s'acharnent à détruire tout nouvel effort de la pensée française[1]. »

Face à ces injustices dont aurait eu à souffrir la relève littéraire, Barrès se présente comme le porte-parole de ses revendications – son œuvre et le succès qu'elle a rencontrée justifiant en quelque sorte cette délégation :

> Parce que ces stérilités et ces inquiétudes, je les ai ressenties en moi, supportées chez mes camarades et exprimées chez mon libraire, je considère comme un des tournants les plus graves de ma vie intellectuelle cette heure que voici, où j'entrevois la possibilité d'apaiser quelques-unes des agitations dont souffrent ceux de mon âge[2].

Un rôle qu'il assume d'autant mieux qu'au cours de l'article, il passe du « je » au « nous » : « …nous sommes révoltés à la fin de cette haine que ne cessent de nous témoigner les gens de la politique. » Ce faisant, il s'attache à multiplier les passerelles entre son œuvre et son engagement aux côtés de Boulanger, si bien que la prise de parole politique semble avoir lieu *à partir* de l'œuvre. L'épigraphe choisie pour l'article assume de ce point de vue une fonction tout à fait transparente : la formule « *Ô maître, si tu existes quelque part…* », reprend la dernière phrase de *Sous l'œil des Barbares* ; mais alors que l'œuvre se terminait sur un suspens, le manifeste boulangiste vient y apporter une réponse sans ambiguïté. Il en va de même pour l'emploi du terme « barbare », qui possède dans la première partie du *Culte du Moi* une valeur métaphorique complexe ; dans l'article, il est assimilé explicitement aux parlementaires, « ces barbares décidément décriés parmi les honnêtes Français de toute caste[3] ». Enfin, dernier procédé significatif : Barrès date son article de Venise, alors que celui-ci a été rédigé vraisemblablement avant son départ pour l'Italie[4]. Il s'agit en fait de mobiliser toutes les connotations dont la ville est déjà chargée pour un voyageur-esthète comme Barrès et pour ses lecteurs : adresser son article *de*

[1] *Ibid.*, p. 62.
[2] *Ibid.*, p. 54.
[3] *Ibid.*, p. 60.
[4] François Broche, *Maurice Barrès*, *op. cit.*, p. 157-160. Le biographe relève, sans l'éclairer, cette façon de postdater l'article boulangiste : « C'est le moment [en avril 1888] que choisit *la Revue indépendante* pour publier l'article que Barrès a terminé avant de quitter Paris mais qu'il a daté curieusement de Venise. » (p. 160)

Venise, c'est parler d'un lieu à la fois totalement excentré par rapport à la scène politique parisienne – Barrès maintient ainsi sa distance avec le monde politique, et affiche en quelques sorte sa liberté d'écrivain – et éminemment symbolique, comme cœur de la « sensibilité contemporaine » et comme nœud « spirituel » du futur deuxième tome de la trilogie, *Un homme libre*, que le jeune auteur est alors en train d'écrire. Par là, la continuité et la cohérence entre la fiction et l'action est assurée. Barrès multiplie donc les éléments énonciatifs qui tendent à faire de son article un prolongement logique de son œuvre, au risque de forcer les significations de son propre texte (en l'occurrence ce qui deviendra le *Culte du Moi*), qui laisse pourtant encore ouvert, à ce moment-là, l'éventail des interprétations.

Cette réduction de l'œuvre aux besoins (politiques) du moment semble, à première vue, répondre à une stratégie de captation d'un public et d'utilisation de la notoriété littéraire à des fins extérieures à la littérature. Sans doute est-ce en grande partie le cas. Mais ce qui demeure frappant, c'est que Barrès cherche à maintenir malgré tout les liens entre son activité littéraire – et le milieu socio-professionnel qui est le sien – et un engagement politique qui pouvait se passer de cette caution (et qui s'en est effectivement passé). Dans son opuscule non publié, *Boulangisme, notes d'un lettré*, il notait : « Je me suis appliqué à maintenir mon "boulangisme" sur le terrain des lettrés[1]. » Sans doute Barrès cherchait-il un peu naïvement à mettre l'élite lettrée du côté de Boulanger – l'entreprise sera d'ailleurs un échec flagrant[2]. Il n'empêche que l'écrivain lorrain est un des premiers auteurs issus du milieu symboliste (avec peut-être Félix Fénéon) à avoir pris conscience du « potentiel » politique des avant-gardes artistiques.

Barrès exploite d'ailleurs cette homologie entre l'avant-garde et le mouvement politique boulangiste dans l'*Enquête* de Jules Huret, en 1891. C'est ce dernier qui lui suggère le parallèle, mais il n'hésite pas à le reprendre à son compte : « Les symbolistes ne seraient-ils pas, au fond, les boulangistes de la littérature ? […] – Oui, en effet, il y a bien du vrai, tout au moins en concevant le boulangisme comme vous le paraissez faire au cas particulier[3]. » Selon Barrès, on assisterait dans les deux situations à une opposition générationnelle :

[1] *Boulangisme, notes d'un lettré*, *op. cit.*, p. 505.
[2] Selon Christophe Charle, la jeunesse universitaire affiche, globalement, son légitimisme républicain lors de l'aventure boulangiste ; elle demeure très méfiante envers le « général Revanche », qu'elle perçoit comme un nouveau Bonaparte, au point de créer, en avril 1888, un Comité antiboulangiste des étudiants, qui connaît un succès certain (Charles, *op. cit.*, p. 83).
[3] Jules Huret, *Enquête sur l'évolution littéraire*, *op. cit.*, p. 23.

l'opposition de la relève littéraire (symboliste) et politique (boulangiste) aux écrivains et politiciens en place, qui appartiennent à la génération précédente, et qui se confondent d'un côté avec les naturalistes et les parnassiens, de l'autre avec les parlementaires opportunistes :

> Le personnel littéraire aujourd'hui en place ne laissait pas assez vite accès aux jeunes gens qui, sortis de leurs cabinets (où ils sont les plus désintéressés des hommes), retrouvent, à se fréquenter, certaines ambitions (d'ailleurs des plus légitimes). En même temps qu'ils servaient la cause de l'art, peut-être se laissèrent-ils aller à soigner leurs intérêts ; les bons éditeurs et les forts tirages les attiraient[1].

Et comme dans le mouvement boulangiste, les symbolistes ont dû recourir à une démarche « révolutionnaire » pour accélérer l'évolution littéraire du pays :

> Pour y parvenir, avec des opinions littéraires diverses, ils firent la marche parallèle. Ils essayèrent de donner l'allure précipitée d'une révolution à l'évolution littéraire que désirait le pays. Ils soudoyèrent les petits journaux ; *le Temps*, *les Débats* refusèrent, d'abord, toute transaction ; seuls des journaux à l'affût de l'opinion, tels *l'Echo de Paris* et *le Figaro*, laissèrent certains de leurs rédacteurs entrer dans le courant nouveau. Je ne vous rappellerai pas les manifestes nombreux que les symbolistes lancèrent au pays ; nous y déployâmes une activité de propagande qui, hélas ! irrita un grand nombre de littérateurs en place, mais rallia tous les mécontents…[2]

L'ironie du parallèle n'est certes pas complètement absente ici – Jules Huret affirme d'ailleurs que la tirade se termine par un éclat de rire de Barrès… Il n'en reste pas moins que l'homologie est en soi significative, et qu'elle éclaire après coup l'article boulangiste de *La Revue indépendante*.

Ainsi, en apparence du moins, il n'y aurait pas chez Barrès simple soumission du littéraire à une cause qui lui serait extérieure, mais convergence à la fois des « intérêts » (notamment générationnels et professionnels) et des conclusions idéologiques auxquelles ces deux activités sont parvenues par des démarches irréductibles l'une à l'autre, mais homologues dans leur développement[3]. C'est d'ailleurs sur ce point que résiderait, pour

---

[1] *Ibid.*

[2] *Ibid.*, p. 24.

[3] Cette position de Barrès participe, avec bien sûr ses propres attendus idéologiques, à la constitution de ce qui va devenir dans les années suivantes le « mythe » des deux avant-gardes – un mythe dont on connaît la persistance dans les mouvements artistiques du XX^e^ siècle : les révolutionnaires et les artistes poursuivent, par des moyens qui leur sont propres, des voies parallèles. Ce « mythe », qui prêtera à discussion aussi bien chez les artistes que chez les critiques, trouve dans les années 1890 une première articulation dans les cercles de l'anarchisme littéraire, notamment chez des écrivains symbolistes comme Gustave Kahn ou Remy de Gourmont, qui associent vers libre et revendications libertaires (voir Caroline Granier, *Les*

l'écrivain lorrain, la différence essentielle entre son engagement, et celui de prestigieux aînés comme Chateaubriand, Lamartine ou Hugo : alors que ces derniers se seraient mis au service de la politique par des nécessités extérieures à leur œuvre, Barrès et sa génération auraient trouvé les motivations de leur activisme dans leur propre « méthode », telle qu'elle a été exprimée et conçue littérairement[1]. C'est ainsi du moins qu'il caractérise, en 1895, le passage à l'action des jeunes contributeurs de *La Cocarde,* pour la plupart écrivains ou critiques :

> Certes, à toutes les époques, des intellectuels professionnels (si j'ose associer ces deux mots), c'est-à-dire des romanciers, des poètes, des philosophes, et qui écrivent, se sont mêlés à l'action politique. On connaît assez les Chateaubriand, les Lamartine. Mais ces nobles génies, ambitieux et brillants, avaient cédé à leur inquiétude de la gloire et plutôt suivi la pente de leurs succès que l'inclination de leurs études. Les jeunes gens que groupa *La Cocarde* venaient au contraire à la politique par la seule nécessité de leurs méthodes[2].

Mais cette manière d'assurer une continuité entre l'œuvre littéraire et l'action politique – ou plus précisément : de faire de l'action politique une conséquence de l'œuvre – n'a pas été sans causer de malentendus. A vouloir concilier des « nécessités » différentes, le jeune Barrès a en effet suscité des incompréhensions de part et d'autre de la frontière séparant ces activités distinctes qu'il a cherché à assumer simultanément. Cette stratégie a souvent conduit les observateurs – les critiques, les journalistes ou les confrères écrivains – à remettre en cause tantôt la « sincérité » de sa démarche artistique, tantôt le sérieux de son engagement politique ; en fait, plus souvent le second que la première, comme on va le voir.

Briseurs de formules. Les écrivains anarchistes en France à la fin du XIX^e siècle, Coeuvres, Ressouvenances, 2008, p. 59).

[1] L'instauration d'un lien causal direct entre œuvre et action n'est d'ailleurs pas propre à Barrès dans ces années-là, comme le remarque Pierre Citti, qui en fait une caractéristique de toute la génération qui s'engagera dans l'Affaire : « L'"action" devient alors un prolongement indispensable de l'activité littéraire. Voyez comme la génération née entre 1860 et 1870 se sent engagée, prise à partie par les actions anarchistes. Voyez l'"action" devenir une question philosophique ». (« L'Affaire en littérature : Le système de l'imagination littéraire des années 1890 », Michel Drouin (sous la dir.), *L'Affaire Dreyfus de A à Z*, Flammarion, 1994, p. 426-427)

[2] Maurice Barrès, « Histoire intérieure d'un journal », *La Revue encyclopédique*, 15 novembre 1895.

1.4. Une politique de « dilettante » ? L'écrivain-député face à la critique littéraire

Les commentaires dubitatifs sur l'engagement politique de Barrès ne se sont pas fait attendre : on en trouve dès la parution de l'article sur Boulanger dans *La Revue indépendante*, et ils iront s'accentuant avec la campagne législative que mène le jeune homme à Nancy, durant l'été 1889, puis lors de son élection à l'Assemblée nationale, en octobre de la même année.

Parmi les sceptiques, il y a par exemple le directeur du *Figaro* de l'époque, Francis Magnard, qui en commentant l'article de Barrès d'avril 1888, émet de fortes réserves sur la possibilité de faire coexister l'art des symbolistes et les goûts sans doute rétrogrades du général Boulanger :

> Dans un des derniers numéros de la *Revue indépendante*, petit recueil dévoué aux lettres et sympathique à ce titre mais poursuivant trop péniblement l'originalité, M. Maurice Barrès, symboliste distingué, auteur d'un livre singulier et difficile à comprendre, *Sous l'œil des Barbares*, a fait solennellement adhésion au général Boulanger. […] parmi les causes qu'il donne de sa sympathie pour le général, M. Barrès indique sa jeunesse, l'espoir qu'il va mettre des idées nouvelles en circulation, le besoin de changement qui s'incarne en lui, et enfin ses sympathies pour les artistes./Je ne sais sur quoi cette dernière supposition est fondée, mais je doute que le général ait l'intention d'aller entendre *Parsifal* à Bayreuth ou qu'il possède à fond les poésies de M. Verlaine. Le vilain portrait que M. Bin a fait de lui au Salon de cette année, les vilains portraits des années précédentes, me feraient croire, au contraire, que le général a quelque sympathie pour l'art poncif et vieux-jeu[1].

Barrès représente bien, aux yeux de Magnard, le prototype de l'écrivain moderne (« symboliste distingué »), avec les valeurs et les références qui le caractérisent pour un observateur extérieur : lecteur de Verlaine et adepte de Wagner, écrivant dans un style obscur. Et ce qui frappe donc surtout le directeur du *Figaro*, c'est ce soutien apparemment incongru d'un homme de lettres « avant-gardiste » à un mouvement politique dont le chef serait profondément inculte. En revanche, le passage à la politique d'un écrivain ne semble pas, en tant que tel, fournir au journaliste motif à réprobation.

Lorsque Barrès devient effectivement député, en octobre 1889, le contraste devient, aux yeux de certains, encore plus criant. Pour le journaliste Charles Benoist (qui écrit sous le pseudonyme de Sybil), Barrès ne fait qu'incarner, sans grande originalité, mais avec un

[1] Francis Magnard, « M. Maurice Barrès », *Le Figaro*, 11 mai 1888.

sens aigu de ses intérêts, le « dilettantisme moderne » des « décadents »[1]. Or, le « décadentisme » lui paraissant déjà en soi un mouvement malsain, le passage – que Barrès a initié – de la « contemplation » à l'action ne peut qu'annoncer, selon lui, un nouveau « danger social ». Il serait d'autant plus dommageable qu'il conjugue les deux « maladies » qui touchent alors la France contemporaine, et en particulier la jeune génération : « Le boulangisme est un décadentisme politique, et le décadentisme un boulangisme littéraire ; les deux phénomènes se touchent. Ce sont deux maladies de l'âme française contemporaine, et de ces deux maladies, M. Maurice Barrès est atteint à la fois. » Comme le remarque C. Stewart Doty[2], Charles Benoist confirme ici l'alliance objective que le jeune écrivain cherchait à établir, en avril 1888, entre le mouvement symboliste-décadent et le boulangisme. Même si elle est perçue négativement par le journaliste de la *Revue bleue*, cette conjonction entre l'avant-garde et la politique antiparlementaire est donc parvenue à cristalliser dans certains esprits.

D'autres observateurs entérinent, au même moment, l'idée que l'engagement politique du jeune écrivain n'est qu'un nouvel aspect de son « dilettantisme » ; il aurait cherché, en particulier, à se donner de nouvelles émotions « aristocratiques », en se grisant des impulsions de la « foule ». C'est ce que pense, entre autres, Anatole France, dans l'article qu'il consacre au Barrès député[3], et où il réduit son engagement à une posture d'« ironiste ». Le critique s'étonne d'abord des résultats du suffrage universel, qui « ne sait pas ce qu'il fait ». Il met en évidence ce qui relève, selon lui, de l'ignorance des électeurs, qui se sont mépris sur « ce qui se passe dans la tête » de « ce délicieux décadent », ainsi que sur le sens des titres de ses ouvrages : ils y auraient vu un bon républicain, alors que « la liberté de l'homme telle que la conçoit M. Maurice Barrès […] n'a rien de démocratique et même elle s'éloigne tout à fait des principes de 89. M. Maurice Barrès est un parfait dilettante, qui entend par liberté l'indifférence absolue des hommes et des choses ». Le critique soutient d'ailleurs que les véritables raisons de ce ralliement à Boulanger ne sont pas celles que Barrès a avancées devant ses électeurs :

---

[1] Sybil [Charles Benoist], « Croquis parlementaires (1). M. Maurice Barrès », *Revue bleue*, 23 novembre 1889.
[2] C. Stewart Doty, *From Cultural Rebellion to Counterrevolution : The Politics of Maurice Barrès*, Ohio University Press, Athens, 1976, p. 32.
[3] Gérôme [Anatole France], « Courrier de Paris – M. Maurice Barrès, prosateur décadent et député de Nancy », *L'Univers illustré*, 19 octobre 1889.

> Le boulangisme de M. Maurice Barrès est fait uniquement d'ironie. M. Barrès est boulangiste avec sincérité, parce qu'il n'a pas trouvé, dans la comédie de la vie, une aventure plus amusante que celle du cheval noir. […] C'est un ironique ami du cheval noir, et ceux de son parti ne sauront jamais à quel point il les méprise[1].

Pour Anatole France, le boulangisme de Barrès participe donc surtout d'une expérience d'esthète. Rien d'ailleurs, dans son allure générale, ne pourrait laisser croire au sérieux de son activité politique :

> Il est charmant, ce député boulangiste ! Trente ans à peine, grand, pâle, l'air d'un saint Louis jeune, très embelli, très idéalisé, très aminci, très pâli, très adouci, très amolli par un artiste religieux du quartier Saint-Sulpice. On se le figure, portant, sur un coussin, la couronne d'épines, parfumée à l'ylang-ylang[2].

Anatole France procède ainsi à une dissociation complète entre le programme politique de Barrès – dont il n'est pas sûr qu'il connaisse la véritable teneur – et la posture de l'écrivain-esthète, qui lui paraît une explication suffisante de son activisme. Mais France révèle en même temps, par là, son propre rapport à la politique, et plus particulièrement au système républicain. En effet, l'engagement boulangiste de Barrès est présenté, en filigrane, comme une sorte de revanche de l'écrivain sur ce qu'il considère comme le nivellement culturel de la démocratie et le leurre du parlementarisme – une revanche qui ne serait pas dupe des moyens qu'elle utilise, à savoir le boulangisme, dont le caractère trop anti-intellectuel ne peut être que l'occasion d'un acte d'auto-ironie. Mais il y aurait, de fait, un « sérieux » de cette ironie (« Soyez sûrs qu'il sera sérieux dans son ironie »), puisqu'elle serait une façon de discréditer le parlementarisme et de mettre à jour les faiblesses du système démocratique. C'est donc son propre scepticisme (envers la politique, le suffrage universel et les goûts du « public »), un scepticisme devenu une marque de son style et de sa « philosophie » d'écrivain, que France projette ici dans l'activité de son cadet, avec lequel il n'a pas cessé d'ailleurs de maintenir une série d'échanges complices depuis les années 1885.

Pour le critique Jules Lemaitre, rien ne laissait attendre non plus l'évolution du jeune écrivain « dilettante » vers la politique :

> J'ai bien été un peu surpris, tout d'abord, de votre sympathie pour un homme de qui devaient vous détourner, semble-t-il, votre grande distinction morale et votre

[1] *Ibid.*
[2] *Ibid.*

> extrême raffinement intellectuel. Je ne croyais pas non plus, quand j'ai lu vos premiers écrits, que la politique pût jamais tenter un artiste aussi délicat et aussi dédaigneux que vous[1].

Mais après coup, Lemaitre croit saisir une cohérence dans le parcours « sinueux » du jeune député : « … en y réfléchissant, je vois que vous êtes parfaitement logique ». Une logique qu'il s'agirait de mettre en évidence à partir de la trilogie égotiste : il y a bien sûr ce « besoin de déconsidération », que Barrès dans *Un homme libre* a « loué si fort » à propos de Benjamin Constant, et que la politique boulangiste aurait permis de mettre à l'épreuve ; mais il y a aussi, plus fondamentalement, la logique de ce « dilettantisme » qui ne peut se réaliser complètement que dans l'action. Lemaitre souligne ce point dans un article de 1893, où il rend compte de *L'Ennemi des lois* :

> Un des articles de ce programme [égotiste], c'est qu'il faut agir, jouer un rôle et même plusieurs, être, s'il se peut, plusieurs hommes, afin de multiplier, par l'action, les chances et les occasions de jouir. C'était le temps du boulangisme. M. Barrès profite avec le plus souple à-propos de cette intéressante erreur publique et devient député des ouvriers de Nancy. Et ceux-là seuls en furent surpris, qui ne savent pas ce que c'est que le dilettantisme[2].

Barrès ne serait d'ailleurs pas dupe de l' « erreur » boulangiste, il ne ferait que l'utiliser comme un prétexte pour une expérience nouvelle d'enrichissement de son Moi – et comme une illustration pratique de son œuvre, en quelque sorte. Que le jeune écrivain ne nourrissait aucune illusion sur la nature de cette action, Lemaitre en veut pour preuve l'usage très particulier de son ironie :

> Mais comment l'humoriste renchéri put-il se plier aux manœuvres un peu grossières d'une candidature politique ? — M. Barrès possède un précieux don, et non seulement distingué, mais commode : l'ironie. A cette époque, il paraît n'avoir pas bien su lui-même où commençait son ironie et où elle finissait. L'ironie lui fut une aide. Elle lui permit de faire tout ce qu'il fallait (affirmations de choses dont on n'est pas sûr, polémique injurieuse, etc.) sans croire s'abaisser. Quelle que pût être sa besogne, il ne s'en inquiétait pas, il restait au-dessus. Qu'un dandy de lettres fût envoyé par quelques milliers d'artisans aux « matinées du Palais-Bourbon » afin d'y

[1] Jules Lemaitre, « Lettre à Maurice Barrès, député boulangiste », *Journal des Débats*, 9 octobre 1889, recueilli par la suite dans *Les Contemporains : études et portraits littéraires*. *Cinquième série*, Paris, Lecène, Oudin et Cie, 1896, p. 318-320.
[2] Jules Lemaitre, « L'Ennemi des lois », *Le Figaro*, 22 novembre 1892.

> recueillir des impressions pour ses petits livres dédaigneux, cela était plaisant. La gaieté fine du paradoxe de cette candidature absolvait le candidat[1].

L'ironie constante de Barrès, et qui le tient à l'écart de toute conviction « vulgaire », prouverait donc que l'engagement politique n'est chez lui qu'un prolongement de l'œuvre, en lui fournissant notamment l'occasion de « recueillir des impressions pour ses petits livres dédaigneux ».

Dans un article de novembre 1889[2], l'écrivain Félicien Champsaur développe des considérations assez semblables à celles de France et de Lemaitre sur l'engagement politique de Barrès. Il y insiste toutefois davantage sur l'opportunisme du jeune député : « Il est habile, et de bonne heure il ne négligea rien des adresses de se pousser en avant ». A cette fin, le jeune écrivain aurait su multiplier les « masques », qui « servent excellemment son avenir », et le nouveau masque politique ne serait que le dernier en date. Mais le critique y voit aussi l'ascendant de la figure prestigieuse de Disraeli, qui put être à la fois écrivain et Premier ministre – un modèle reconnu, comme on l'a vu, par Barrès lui-même dans *Sous l'œil des Barbares*. L'admiration pour Disraeli expliquerait donc, selon Champsaur, le parcours du jeune Barrès. Et il autoriserait la prise au sérieux de son engagement politique :

> S'en tiendra-t-il, cet ironiste, à avoir fourni un paradoxe amusant ? Si nous sommes bien renseigné, rien n'inquiéterait tant le nouveau député que la réputation de sceptique et de dandy intellectuel qu'on lui fait. Il prétend avoir servi fidèlement son programme de vie en entrant à la Chambre. Il prétend s'y faire une place sérieuse[3].

Toujours à partir de l'exemple de Disraeli, le critique serait même enclin à croire en une possible efficacité de l'action publique de Barrès. Celui-ci, placé en dehors des partis établis, et poussé par le désir de changement propre à la jeunesse, aurait peut-être les moyens de rénover la vie politique française :

> En dehors de tout parti, déclasser les partis, voilà l'ambition en effet qui doit tenter un nouveau venu. Voilà le rôle à essayer. Les jeunes gens aujourd'hui ne sont plus guère prisonniers des vieilles formules : Monarchie, Empire, Révolution française. […] Mettre au service des réformes sociales les bonnes volontés de l'élite de la nation, élite de race ou de cerveau, voilà le grand rôle qu'a joué Disraëli rajeunissant

[1] *Ibid.*
[2] Félicien Champsaur, « La bonne aventure – Maurice Barrès », *Le Figaro. Supplément littéraire*, 2 novembre 1889.
[3] *Ibid.*

> l'aristocratie anglaise et auquel semble destiné Barrès, ultra raffiné, élu par les ouvriers de Meurthe-et-Moselle. C'est là une ambition généreuse, peut-être pas trop chimérique après tout[1].

Barrès est ainsi présenté, malgré l'opportunisme qui semblait caractériser l'essentiel de ses démarches, comme fidèle aux « modèles » éthiques revendiqués dans l'œuvre, et par là comme une incarnation politique crédible des aspirations au renouveau propres à sa génération.

Les commentaires de Camille Mauclair sur l'entrée de Barrès en politique ne s'écartent pas, sur le fond, de ces trois derniers points de vue. Mais, comme « disciple » avoué, il adopte un parti pris plus clairement positif que les autres critiques. A l'origine de l'inclination politique de son « maître », il croit d'abord percevoir une réponse à un des impératifs de son esthétique : la recherche de l'émotion :

> La politique orienta tout de suite M. Barrès. La période boulangiste, d'ailleurs réellement fiévreuse, amusante et vivante, le vit se jeter dans l'action. Comme un blasé d'abstrait, il essaya de l'affiche grossière, de l'invective des réunions publiques, de la grosse sottise puissante et populacière, et cet élégant crut ne plus s'ennuyer, goûta ces émotions banales et poivrées comme une fille du commun, avec une joie vraie. (Un peu la joie de des Esseintes à la taverne anglaise, devant l'épais potage oxtail qui lui eût soulevé le cœur chez lui la veille…). Il essaya de tout, alla de la Chambre aux comités électoraux, du grand monde aux mastroquets où l'on brasse les votes, promena sous sa silhouette d'écrivain haut coté, boulevardier, sceptique, un peu enfant gâté du succès, son ennui incurable, son envie de crier après une émotion[2].

L'évocation de Des Esseintes[3] montre que, pour Mauclair, il n'y a pas de solution de continuité entre le travail de la fiction et le « passage à l'action » – même quand il s'agit de politique. La campagne pour la députation aurait fourni en outre à Barrès l'occasion d'appliquer plus largement son « éthique » égotiste telle qu'elle a été conçue et présentée

---

[1] *Ibid.*

[2] Camille Mauclair, « Sensibilité du sceptique. A propos de Maurice Barrès », *Mercure de France*, décembre 1894.

[3] Sur l'importance du personnage de Des Esseintes dans la structuration de l'esthétique symboliste-décadente, notamment dans l'émergence, au sein du roman, de la figure de l'artiste comme « personnage régnant », voir Pierre Citti, *La Mésintelligence : essais d'histoire de l'intelligence française du symbolisme à 1914*, Saint-Etienne, Éd. des Cahiers intempestifs, 2000, p. 57-68. On peut d'ailleurs noter que Barrès, dès 1884, réservait à Des Esseintes (et non à Huysmans !), une place de choix parmi les figures les plus représentatives de la « sensibilité moderne », puisqu'il lui consacrait une section de son article des *Taches d'encre* sur les « poètes de la sensation », au même titre que Baudelaire ou Mallarmé.

dans son œuvre : « Sa psychologie trouvait à s'y employer, son orgueil y rencontrait un rêve, c'était presque une continuation de son éthique que la domination du Moi sur la foule ».

L'engagement politique, placé sous le signe du « dilettantisme », serait enfin le gage d'une « personnalité » d'écrivain plus riche que les talents « spécialisés » des artistes ordinaires[1] :

> Je ne sais pas de conscience plus savoureuse à étudier. La marque de cet homme, c'est d'être *personnel*. Le psychologue calme et impartial ne s'y trompera pas. Il ne faut pas prendre le système individualiste de Barrès en lui-même, non plus que sa vie parlementaire en elle-même, non plus que les Barrès chroniqueur, polémiste, écrivain, en eux-mêmes ; mais tout cela est partie constituante d'un des plus délectables esprits dont nous ayons le spectacle. […] je sais qu'il pourra connaître mille avatars, avoir été député, romancier, critique, mondain, cosmopolite, directeur de cette *Cocarde* […], présenter encore cent autres aspects, et que toujours je retrouverai l'homme vivant, complexe, d'esprit droit et délicieusement autoritaire, le Maurice Barrès rencontré des années auparavant. Combien passionnants des êtres semblables ! Le talent spécialisé de l'homme de lettres, du peintre, m'ennuient auprès, et je vois là des myopes et des grincheux de l'humanité[2].

Barrès est un écrivain « personnel » parce qu'il serait d'abord « artiste » de sa propre vie, conçue comme un tout cohérent ; il correspondrait ainsi parfaitement à la définition que l'époque donne du « dilettante » : un individu qui refuse, au nom de la liberté d'expérimentation infinie du Moi, toute forme de « spécialisation »[3].

Dans les différents commentaires que nous venons de parcourir, il est frappant de voir que l'engagement barrésien reste jugé et compris avant tout à partir de son œuvre égotiste. Les deux activités, littéraire et politique, sont considérées comme indissociables, conformément à ce que Barrès lui-même désire à ce moment-là, mais bien sûr avec des conséquences diverses concernant l'appréciation de cette entrée en politique, selon qu'on

---

[1] Gustave Kahn, dans un compte rendu sur le même ouvrage (*Du Sang, de la Volupté et de la Mort*) met lui aussi en évidence cette primauté du caractère personnel de l'œuvre : « Il faut surtout goûter [*Du Sang*…] comme l'émanation sur tous points critiques d'une très entière et imaginative personnalité. » (« La Vie mentale – Maurice Barrès », *La Société nouvelle*, décembre 1894).

[2] *Ibid.*

[3] Pour Hugues Rebell, qui attribue l'un des charmes essentiels de Barrès à son caractère « indéfinissable », le dilettante « aspire à l'absolu » en multipliant les existences possibles. Ce qui ne l'empêche pas, ce faisant, de développer son Moi : « Pourtant cet amour de toutes les formes de la vie n'exclut point des préférences et autorise des dégoûts. De même que notre corps ne prend des aliments que ce qui est utile à l'organisme, l'intelligence du dilettante saura rejeter tout système, toute doctrine qui s'opposerait à son complet développement. » (« L'Ennemi des lois », *L'Ermitage*, avril 1893)

la juge « légère » (le passe-temps d'un écrivain blasé d'émotion), ou qu'on estime au contraire qu'elle redonne aux écrivains une conscience du pouvoir de leur parole et de leur influence. La posture de Barrès comme écrivain-homme d'action qui agit au nom de son œuvre a donc bien cristallisé, mais sans que cette action soit pour le moment vraiment prise au sérieux par les confrères écrivains et les critiques. La contestation par Barrès de sa fonction d' « artiste » permettra donc aussi de rompre avec certains aspects du « dilettantisme » – l'ironie et le scepticisme, notamment – pour assumer un véritable statut d' « intellectuel », au sens que l'Affaire donnera à ce terme.

1.5. Politisation d'un « décadent » : le cas d'Anatole Baju

Il est toutefois un exemple intéressant qui démontre qu'après certaines premières réactions sceptiques, voire hostiles, Barrès a pu prendre une valeur d'exemple. Nous pensons ici au cas du fondateur et rédacteur du *Décadent*, Anatole Baju – un cas dont l'intérêt est qu'il traduit certaines réactions ambivalentes des milieux symbolistes-décadents à l'égard de l'écrivain lorrain. *Le Décadent* est certes une revue plutôt mineure, mais elle a pu prétendre au patronage de Verlaine, et porter une partie des revendications de la jeunesse « bohème » hostile au symbolisme « rive droite » des mallarméens. La réaction qui s'élève dans cette revue contre le ralliement de Barrès à Boulanger va prendre une importance surprenante, puisqu'elle fait l'objet de trois articles de Baju (dont certains sous pseudonymes), et d'une mystification autour de prétendus poèmes de Boulanger, présentés en exclusivité au public du *Décadent*… Cela révèle à la fois l'importance du geste barrésien, et le malaise qu'il crée dans certains milieux d'avant-garde, un malaise d'autant plus grand qu'on a été sensible à la transgression « déontologique » représentée par son article pro-Boulanger dans *La Revue indépendante*.

Au cœur de la polémique figure d'abord cette alliance contre-nature entre les écrivains et le général populiste. Pour Baju, Boulanger ne frappe pas, précisément, par sa nature d'artiste : « J'imagine que pour forcer l'admiration d'un artiste comme M. Barrès il faut avoir un côté esthétique. Pour moi j'avoue que ce côté m'échappe complètement chez M. Boulanger[1] ». Difficile de croire, pour Baju, que Boulanger puisse assumer de façon

[1] Anatole Baju, « Boulanger hué par la jeunesse française », *Le Décadent*, 1er mai 1888.

crédible le rôle de protecteur des Lettres contemporaines. C'est ce que lui et d'autres rédacteurs de la revue vont tenter de prouver par l'absurde, en présentant au public de prétendus sonnets du général. Ces poèmes condensent, de façon parodique, toutes les recherches et les préciosités de la poésie symboliste-décadente qui fleurit à ce moment-là[1], ce qui permet en fait aux rédacteurs de faire d'une pierre deux coups, puisque la revue s'oppose aussi, frontalement, aux symbolistes mallarméens, comme René Ghil ou Gustave Kahn. L'opposition entre Boulanger et la littérature est encore mise en avant dans le titre du dernier article de Baju consacré à cet épisode : « Le général Boulanger et la littérature[2] ». Ce qui n'empêche pas le rédacteur du *Décadent* de souligner l'importance de cette actualité politique pour la littérature elle-même, quitte à transgresser l'apolitisme proclamé de la revue :

> Quoique les lecteurs du *Décadent* se soucient fort peu que nous leur servions nos opinions politiques, ils me permettront en faveur de la circonstance de leur parler de M. Boulanger à la veille de son élection. C'est une actualité trop connexe à la littérature présente pour que nous puissions la passer sous silence[3].

La question boulangiste recouvre en effet des enjeux qui concernent étroitement les milieux littéraires, comme le caractère prétendument « représentatif » de Barrès face à la jeunesse lettrée. Or Baju conteste le statut de porte-parole du député égotiste dès son premier article :

> [Barrès] nous […] montre [dans son article de *La Revue indépendante*] le futur Imperator comme un protecteur éclairé des Lettres et des Arts et à ce titre il le proclame le Veau d'or de la Jeunesse française. Il est vrai qu'il date de Venise, et c'est pour lui une circonstance atténuante ; s'il était à Paris ou quelque part en France il serait bien forcé de constater que la Jeunesse française n'en pince pas précisément pour le brav'général. L'unanimité et la spontanéité des huées sorties de

[1] Voir le poème *Mémorations* (15 novembre 1888), et surtout « Un sonnet du général Boulanger » (15 décembre 1888), poème dans le genre « philosophico-instrumentiste » (et pastiche, bien entendu, des recherches de René Ghil) : « SONNET NUPTIAL / philosophiquement insTrumenTé (*) / *A Henry Fouquier.* / emmi la glycinale idylle du balcoN / ,la lune a vu plus d'une illusoire rapinE /,donT la Pâle a rosi, comme la neige alpinE / aux baisers du ménéTrier de l'hélicoN / .elle rêve, au secreT de son albe âme, qu'oN / doïT s'épiner devers l'amour en aubépinE / ,fuir les bilaTéraux riTes de proserpinE / ,eT périculoser le gué du rubicoN / .mais, furibond comme un faune qu'une nymphe ouTrE /,son désir, ébranlanT le brun seuil, Triomphe ouTrE /: ô désasTre de lys jusque lors invaincU / ! son pourpre honneur avec éros Tombe mort quïTTE / : maculé, le loTos de gueules de l'écU / ! vide, son cœur, chimborazo qu'un condor quïTTE / ! GENÉRAL BOULANGER. / (*) pour Trombone à coulisse, peTïTe flûTe et binioU. »

[2] Anatole Baju, « Le général Boulanger et la littérature », *Le Décadent*, 15 janvier 1889.

[3] *Ibid.*

> toutes les poitrines de Jeunes prouvent que les Etudiants n'ont pas saisi le côté esthétique de M. Boulanger[1].

Ainsi, il s'agit de savoir qui, de Barrès ou de Baju, représente le mieux les « jeunes gens » et leurs aspirations. En fait, l'appel à Boulanger n'est peut-être qu'un des aspects de cette rivalité autour de la « représentativité » générationnelle ; la question de la « modernité » littéraire y est aussi sous-jacente : Barrès a publié son article dans une revue potentiellement concurrente, celle du symbolisme (*La Revue contemporaine*), dont tentent de se démarquer les représentants du « décadisme »[2]. C'est pourquoi le rédacteur du *Décadent* n'hésite pas à rappeler que sa revue est « l'organe de la Jeunesse des Ecoles », et que de « nombreux étudiants sont nos collaborateurs ». Il se trouverait ainsi tout aussi bien placé que Barrès pour exprimer le sentiment général de la jeune génération

Enfin – et cela est peut-être plus surprenant – Baju mobilise des arguments assez semblables sur le fond à ceux de Barrès pour disqualifier le prétendu ralliement des intellectuels et des artistes à Boulanger. D'abord, il insiste lui aussi sur les raisons patriotiques qui peuvent pousser les écrivains à soutenir (ou non) un homme politique. Il semble même que la question patriotique soit très étroitement liée pour lui à la nature même des « arts et des lettres », comme il l'affirme en un syllogisme qui est sans doute alors partagé par de nombreux représentants de l'avant-garde littéraire : « J'ai prouvé dans mon dernier article que M. Boulanger est l'ennemi de la patrie. Etre l'ennemi de la France, c'est être conséquemment celui des Lettres et des Arts. Déjà M. Boulanger est le fléau de la littérature[3]… ». Quant au ton utilisé par Baju pour attaquer le « général Revanche », il ne déparerait pas dans les journaux populistes pro-Boulanger de l'époque :

> Boulanger au pinacle c'est pour [les jeunes gens] l'invasion au pouvoir des nullités, des aventuriers et des rastaquouères et la mise à l'écart de toutes les forces vives et intelligentes de la nation ; Boulanger, c'est une force brutale qui broierait fatalement tous les artistes, qui annihilerait la vie intellectuelle et qui ferait de la France la nuit de la civilisation.[4]

---

[1] « Boulanger hué par la jeunesse française », *art. cit.*

[2] Dans son article du 15 novembre 1888, « Décadents et symbolistes », Anatole Baju tient en effet à distinguer strictement les « décadents », qui « apportent la formule nouvelle », des symbolistes, qui n'en seraient que les imitateurs opportunistes, se servant « des idées de leurs devanciers pour les tronquer », et pour en faire un « tremplin » de leur réussite sociale.

[3] Anatole Baju, « M. Boulanger c'est l'ennemi », *Le Décadent*, 15 mai 1888.

[4] Anatole Baju, « Boulanger hué par la jeunesse française », *art. cit.*

Dans son dernier article publié sur la question, en janvier 1889, Baju semble même accorder une certaine légitimité aux revendications de Barrès, malgré les critiques envers Boulanger. Il est d'accord avec l'écrivain lorrain sur le fait que les lettrés ont été « mis au rancart » (c'est son expression) par la Troisième République – un régime qui, selon lui, ne leur a rien apporté alors même qu'ils pouvaient tout en attendre, à la fois parce qu'ils en avaient été les promoteurs les plus zélés avant la chute du Second Empire, et parce que, depuis 1870, ils représentaient les générations d'artistes et de penseurs les plus brillantes de l'histoire du pays. Mais

> ils se sont vu préférer d'écoeurantes nullités, d'équivoques industriels et même les pires des repris de justice. C'est à ce moment que le général Boulanger, habile comme tous les aventuriers, dit à notre jeunesse désorientée : « Vous êtes des parias dans cette République de marchands, venez dans la mienne vous serez des rosi ». Et M. Maurice Barrès séduit par cette promesse brillante commença la campagne magnifique qui devait amener au boulangisme toute la jeunesse intelligente et éclairée. C'est triste à dire, mais les résultats sont plus probants que toutes les affirmations plus ou moins intéressées ; Boulanger a avec lui l'élite de la France littéraire de demain. On peut dire qu'il est défendu avec enthousiasme et désintéressement, tandis que ceux qui le combattent sont presque tous payés par le gouvernement[1].

Ce qui diverge donc fondamentalement entre Barrès et Baju, c'est moins le fond du problème et ses enjeux, que le moyen utilisé pour le résoudre – en l'occurrence Boulanger, ce « césar en caoutchouc » (pour reprendre l'expression de Baju). Il faut relever en outre que, dans cet article, la politisation du champ littéraire n'est pas évoquée par le directeur du *Décadent* comme la menace principale que fait peser Barrès sur la littérature, alors qu'il considérait encore très négativement, deux ans plus tôt, toute forme d'intérêt pour la politique de la part des écrivains : « Nous nous abstiendrons de politique comme d'une chose idéalement infecte et abjectement méprisable. L'art n'a pas de parti ; il est le seul point de ralliement de toutes les opinions[2]. »

L'engagement boulangiste de Barrès, même s'il prête à des critiques parfois virulentes dans les milieux symbolistes-décadents, a sans doute amorcé chez quelques écrivains un changement de perspective ; en témoignent ces attaques répétées – et ambiguës – du *Décadent* à son encontre, qui trahissent malgré tout un intérêt, jusqu'alors inhabituel, pour

[1] Anatole Baju, « Boulanger et la littérature », *art. cit.*
[2] *Le Décadent*, 10 avril 1886, cité dans Christophe Charle, *Naissance des « intellectuels »*, *op. cit.*, p. 100.

la chose politique. Noël Richard, dans ses analyses de la revue de Baju, souligne cette prise de conscience nouvelle : « Incontestablement, Anatole Baju s'est trouvé ébranlé par la crise boulangiste et ses incidences politico-littéraires[1]. » Dans les mois qui suivent la campagne électoral, puis l'échec de Boulanger, il affiche en effet son adhésion aux idées socialistes et aux conceptions de l' « art social » ; il donne aussi une tournure nettement politique à sa revue, dont il change le titre : *Le Décadent* deviendra désormais *La France littéraire*, avec pour sous-titre : *Philosophie-Critique-Sociologie*. C'est dans son éditorial du 15 mars 1889 (« Orientation ») qu'il met en avant cette évolution et qu'il tente de la justifier[2]. Enfin, il parachève ce processus en se présentant, comme Barrès, aux élections législatives de l'automne 1889 – et à l'exemple d'autres jeunes écrivains : Paul Adam, Boyer d'Agen, Léo d'Orfer, Hippolyte Buffenoir... L'écrivain lorrain demeure d'ailleurs toujours présent dans la revue, à la fois comme repoussoir et comme modèle, ainsi que le remarque Noël Richard : « L'engagement politique de Maurice Barrès eut un profond retentissement. Son nom revient fréquemment dans les derniers numéros de la revue. Baju lui donne du "confrère et ami"[3] . » Le Barrès boulangiste a donc agi sur le rédacteur du *Décadent* comme un élément déclencheur de sa propre prise de conscience politique ; il a permis d'amorcer de façon significative, au cœur d'une avant-garde artistique, un débat sur les statuts respectifs de la littérature et de la politique – et l'écho suscité par son action a décidé quelques « hommes de lettres » à franchir le pas.

1.6. La politique envahie par la littérature ?

Barrès aurait donc contribué parmi d'autres – les anarchistes ont joué, eux aussi, un rôle déterminant dans ce processus – à la politisation des milieux symbolistes. C'est du moins lui qui, l'un des premiers, a donné l'exemple, même s'il ne sera que peu suivi sur le

[1] Noël Richard, *Le Mouvement décadent : dandys, esthètes et quintessents*, *op.cit.,* p. 229.
[2] « La plupart d'entre eux [les Décadents] niant la théorie de l'Art pour l'Art n'admettent que celle de l'Art social. Ils n'ont envisagé la littérature que comme un moyen et jamais comme un but. Le but c'est l'éducation complète de l'homme et l'amélioration de la vie sociale. Ils ont voulu faire servir l'art littéraire à ces fins de la nature ; ils ont voulu que le livre au lieu d'être un instrument de corruption et de ramolissement [sic] cérébral devînt un auxiliaire de la Révolution, une œuvre d'affranchissement intellectuel. […] Aujourd'hui les Décadents ont atteint leur but ; ils ont imprimé à la littérature contemporaine la direction qu'il fallait. L'évolution est accomplie. Mais ils conservent leur poste à l'avant-garde de l'intellectualité en évoluant à leur tour vers la philosophie, leur élément naturel ». (Anatole Baju, « Orientation », *Le Décadent*, 15 mars 1889).
[3] Noël Richard, *op. cit.*, p. 230.

plan idéologique. Il est frappant toutefois de constater que cet engagement en deux temps – ralliement aux idées de Boulanger, candidature à la députation – n'ait pas été considéré davantage comme une forme de transgression du principe d'autonomie accepté tacitement par la majorité des acteurs du champ littéraire, et en particulier par les représentants des milieux symbolistes-décadents. On s'étonne du soutien de Barrès à un homme comme Boulanger, mais peu de commentateurs se scandalisent de voir l'apolitisme des artistes, promu depuis plusieurs décennies, ainsi mis à mal. En fait, c'est même le contraire qui semble alarmer certains observateurs : la littérature menacerait d'envahir la politique. C'est en tout cas le sentiment exprimé dans l'article d'un certain Georges Bernard-Kahler, publié dans *L'Ermitage* en septembre 1891 sous le titre significatif : « La littérature dans la politique[1] ».

S'opposant aux conclusions un peu hâtives de Paul Adam – le colistier malheureux de Barrès à Nancy – sur une question de politique extérieure (l'alliance diplomatique de la France avec la Russie), l'auteur de l'article déplore en effet l'invasion toute récente par la « littérature » des questions politiques, qui selon lui requièrent non les spéculations du « verbe », mais une « ténuité morale » et une « précision mathématique ». La politique se soumettrait toujours davantage à l'« orgueil cérébral » des jeunes lettrés, un orgueil dont les spéculations de Paul Adam offriraient le déplorable exemple. Or, comme le relève le critique, c'est Barrès qui, le premier, a introduit cette assurance des écrivains à parler de questions qui ne relèvent pas de leurs compétences propres – même si, pour sa part, l'auteur lorrain aurait su garder sa « lucidité » :

> La littérature a fini par envahir la politique. Cela était à craindre depuis qu'on avait vu, à l'occasion du boulangisme, quelques ambitions des lettres sortir de leur dédain pour le vulgaire et aller quémander ses suffrages. Des intellectuels, comme M. Barrès, n'avaient pas craint de se jeter dans les réunions publiques et de satisfaire leur amour-propre par des succès électoraux. L'auteur du *Jardin de Bérénice* passe pour intelligent et avisé, bien qu'on persiste à l'accuser de « fumisterie ». Il n'y a donc avec lui qu'un demi-mal à redouter. Sa lucidité peut lui permettre de distinguer la réalité des faits des chimères du verbe, et de différencier les rêves de l'école d'avec les brutales exigences des événements. En sera-t-il de même avec ses camarades[2] ?

Selon Bernard-Kahler, Barrès aurait en effet trouvé en Paul Adam un fâcheux épigone. L'argumentation politique de ce dernier serait non seulement inconséquente, mais

[1] Georges Bernard-Kahler, « La littérature dans la politique », *L'Ermitage*, septembre 1891.
[2] *Ibid.*

dangereuse dans ses appels inconsidérés à la guerre, ainsi que dans sa haine proclamée de la bourgeoisie. Cette irresponsabilité foncière, manifeste selon lui dans les arguments utilisés comme dans les buts recherchés, serait caractéristique de l'exagération des écrivains, et devrait se cantonner pour cette raison à la seule littérature :

> Peut-être qu'au fond, en y réfléchissant, M. Adam pense comme nous. Peut-être s'est-il laissé entraîner par ces exagérations chères à tant d'écrivains. Qu'il les garde pour la littérature. Qu'il construise des romans de cape ou d'épée où tout le monde s'égorgera à la fin, mais qu'il ne les transporte point dans la politique. Restons littérateurs. L'interview de M. Huret a démontré que de ce côté il y avait encore place pour la colère et l'injustice, –j'allais dire l'injure. Ou, si nous faisons de la politique, que ce soit avec des faits, non des entités. Il ne conviendrait pas qu'à notre âge l'on puisse nous reprocher à trop juste titre d'ouvrir encore le ventre de nos poupées et nous railler de ce que nous demandons la guerre immédiate, comme les enfants réclament la lune[1].

Les propos outranciers de Paul Adam justifieraient donc une crainte à laquelle Tocqueville avait donné, dans les milieux libéraux, une sorte de légitimité quelques décennies auparavant, lorsqu'il faisait de la Révolution française une révolution de lettrés – par son caractère oratoire marqué et surtout par son radicalisme verbal, bien vite transposé dans le fanatisme de la Terreur[2]. Pour certains écrivains, si l'on en croit Bernard-Kahler, la politique ne serait donc qu'une continuation de la littérature par d'autres moyens. On peut dire que Barrès a donné un certain crédit à cette interprétation de la politisation des écrivains, mais sous un angle bien entendu plus positif : on a vu que sa stratégie de propagande boulangiste auprès des milieux de la « jeunesse intellectuelle » et d'avant-garde était fondée sur ce type de raisonnement. Toutefois, il faudra attendre le début des années 1890 et l'engouement anarchiste des symbolistes pour que l'écrivain lorrain puisse donner à son engagement politique une certaine légitimité à leurs yeux : même si les symbolistes resteront très méfiants envers la politique dans sa dimension « électorale », la littérature n'aura alors jamais autant paru comme « le lieu politique par

[1] *Ibid.*

[2] Voir *L'Ancien Régime et la Révolution* (1856). Christophe Charles cite, de ce texte, le passage suivant, tout à fait significatif de cette idée que la Révolution a d'abord été une affaire de « littérateurs » : « Chaque passion publique se déguisa ainsi en philosophie ; la vie politique fut violemment refoulée dans la littérature, et les écrivains, prenant en main la direction de l'opinion, se trouvèrent un moment tenir la place que les chefs de parti occupent d'ordinaire dans les pays libres. » (Cité dans *Naissance des intellectuels*, *op. cit.*, p. 22)

excellence[1] ». L'anarchisme amorce surtout, dans la personne comme dans l'œuvre de Barrès, une rencontre inédite entre l'esthétique symboliste de l' « émotion » et la volonté de réforme politique. La littérature pourra désormais envisager sérieusement d' « envahir » la politique.

[1] Pierre Citti, « Une élection d'écrivain à l'âge symboliste », *art. cit.*, p. 59.

2. Le moment anarchiste de Barrès

2.1. Un engouement des symbolistes pour l'anarchisme

Dans les années 1890, l'anarchisme devient un courant politique à la mode parmi les jeunes symbolistes, ceux qui ont commencé leur carrière littéraire en même temps que Barrès, ou quelques années après. Une rupture nette semble par là s'amorcer avec la position de retrait adoptée une décennie auparavant par les aînés – en particulier Mallarmé et les Parnassiens – et par nombre d'écrivains adeptes de l' « art pur ». L'historien Richard Sonn souligne le fait que rien ne prédestinait ces jeunes artistes[1], qui dédient leur travail à la recherche du Beau et de l'Idée, à adhérer aux thèses de Kropotkine, de Stirner, de Bakounine, voire de Fourier. On a même affaire à un chiasme surprenant : alors que les naturalistes s'intéressent de près dans leurs œuvres aux questions sociales et au sort des classes laborieuses, ils refusent pour la plupart de s'engager politiquement, et gardent une distance (prétendument objective) envers les implications politiques concrètes de leurs sujets de prédilection. Inversement, les symbolistes vont adopter des positionnements idéologiques radicaux, dictés par leurs convictions anarchistes, mais sans établir de rapport avec le contenu propre de leurs œuvres[2]. Cette radicalisation tiendrait, selon Sonn, à la position occupée par ces écrivains d'avant-garde au sein du champ littéraire :

> The popular novelist was more likely to be politically complacent than the esoteric poet. This leads directly to another crucial factor : radical innovations in form were more likely to be associated with adherence to radical political doctrines than were "appropriate" social themes. Stylistic innovation and low status within the literary field both signified one's avant-garde position and predisposed many young writers to embrace anarchism[3].

Christophe Charle remarque de même que l'anarchisme offre alors la seule idéologie politique capable de maintenir l'autonomie revendiquée par les symbolistes, qui conçoivent plus que jamais leur œuvre en rupture avec la littérature « commerciale » (le naturalisme) et avec les écrivains dominants (la littérature bourgeoise et « bien-pensante » des Anatole France ou des Paul Bourget) :

---

[1] On peut citer, entre autres, les noms de Stuart Merrill, Paul Adam, Bernard Lazare, Gustave Kahn, Adolphe Retté, Félix Fénéon.
[2] Richard Sonn, *Anarchism and Cultural Politics in Fin de Siècle France*, *op. cit.*, p. 181-182.
[3] *Ibid.*

> La littérature pour intellectuels ainsi conçue s'érige en contre-pouvoir de la société littéraire ambiante. Seul donc l'anarchisme, qui récuse toute autorité et revendique l'autonomie de toutes les minorités à l'égard des majorités, peut convenir théoriquement et structurellement aux écrivains pour se penser et se justifier politiquement et socialement[1].

Initialement, l'anarchisme relève surtout, pour ces auteurs, d'une défense de « l'individualisme en art », selon la définition que Remy de Gourmont donnera plus tard du Symbolisme. Il se confond, le plus souvent, avec une contestation – par la provocation dandy, par l'humour ou par la dénonciation pamphlétaire – des valeurs bourgeoises, de ce « panmuflisme » (Veidaux) que les artistes associent à la classe sociale dominante. Il va de pair avec la promotion de tous les modes de vie qui s'opposent à ces valeurs ; on élève notamment en modèles « paradoxaux » les « propagandistes par le fait » que sont Auguste Vaillant, Emile Henry ou encore Ravachol (auquel Paul Adam consacre un « éloge »), autant de figures-martyrs qui ont réussi à effrayer le pouvoir et les « honnêtes gens » par des attentats spectaculaires, et souvent meurtriers.

Cette attitude individualiste de l'anarchisme symboliste, qui admire surtout, dans les attentats, la « beauté du geste » (Laurent Tailhade), attire bien sût très vite la méfiance des « intellectuels » davantage engagés dans la cause ouvrière. C'est le cas dans les milieux littéraires qui se situent sur la gauche du mouvement anarchiste où on critique depuis quelques années « l'art pour l'art », pour lui opposer l'« art social ». A cette fin, un groupe s'est formé, dès 1889, autour de certaines figures comme Adolphe Tabarant, Lucien Descaves, Benoît Malon, ou encore J.-H. Rosny. Pour eux, la littérature ne doit plus être un jeu abstrait : elle doit assumer une fonction de « propagande » des idées socialistes et libertaires. La méfiance envers les symbolistes anarchisants est bien entendu plus grande encore chez les militants purs et durs. Ainsi pour Jean Grave, le rédacteur de *La Révolte*, pourtant ouvert dans un premier temps au soutien des auteurs, les intellectuels ne sont finalement que des bourgeois attirés par ce qui s'opposent à eux, et des « amis » souvent peu dignes de confiance devant le danger réel[2]. C'est surtout avec le tournant syndicaliste de l'anarchisme, au milieu des années 1890, que la tolérance de cette gauche « engagée » envers l'avant-garde littéraire et son désir d'autonomie diminue fortement : « The primacy

[1] Christophe Charle, *op. cit.*, p. 110.
[2] Caroline Granier, *Les Briseurs de formules. Les écrivains anarchistes en France à la fin du XIX^e siècle*, op. cit., p. 27.

of form over content that was the hallmark of aesthetic modernism became to anarchists and socialists alike a mark of bourgeois decadence, as it had been to Proudhon forty years before[1]. »

Pourtant, les symbolistes qui se réclament de l'anarchisme vont eux aussi connaître, dans le courant de la décennie, une prise de conscience plus profonde de leur « responsabilité ». C'est le procès des Trente, en août 1894, qui peut être considéré comme le facteur déclencheur[2]. Quand le gouvernement, suite à la série d'attentats qui frappent le pays, décide de procéder à une répression accrue des anarchistes, grâce à la promulgation de lois d'exception (les fameuses « lois scélérates » de 1893 et 1894), c'est, entre autres, aux écrivains et artistes soupçonnés de sympathies libertaires qu'il décide de s'en prendre ; une quinzaine d'entre eux – dont Félix Fénéon – sont envoyés devant un tribunal, sous l'accusation d' « association de malfaiteurs ». Si la plupart des accusés sont finalement acquittés, le procès rend évident le fait que, désormais, les écrivains peuvent être jugés et condamnés pour leurs écrits, notamment pour leurs articles publiés dans les petites revues. Comme l'a analysé Pierre Citti, l' « originalité » ne constitue dès lors plus le seul critère de jugement de la valeur des œuvres chez les symbolistes : la responsabilité auctoriale s'y trouve aussi en jeu[3]. Caroline Granier précise même que c'est à ce moment-là que surgit la conception moderne de l' « intellectuel » : « C'est avec la mise en application des lois scélérates que les intellectuels deviennent une catégorie publique. L'appellation est immédiatement revendiquée par Félix Fénéon dans une interview accordée à *L'Eclair* après le procès (15 août 1894) : "Nous, les intellectuels, ainsi que nous nommait le président"[4]. » Bien sûr, on tente de maintenir encore une nette dissociation entre l'œuvre d'art, toujours envisagée dans sa « pureté » idéelle, et les textes circonstanciels de nature clairement politique. De nombreux symbolistes restent fidèles à cette stricte répartition des rôles, comme par exemple Gustave Kahn, poète pourtant engagé dans les questions de son temps, et futur ardent dreyfusard : « Il est probable que les poètes actuels ont des opinions, et que plusieurs, souvent ou à l'occasion, vont même

[1] Richard Sonn, *op. cit.*, p. 201.
[2] Caroline Granier, *op. cit.*, p. 28 et 63.
[3] Sur ce critère d'originalité comme « garantie » de l'esthétique symboliste et sur son évolution dans les années 1890, voir notamment Pierre Citti, *Contre la décadence*, *op. cit.*, chapitre 3, p. 32-55.
[4] Caroline Granier, *op. cit.*, p. 28.

jusqu'à les exposer dans des articles ; seulement ils ne les riment pas[1]. » Mais, au milieu des années 1890, un consensus se dessine aussi peu à peu, parmi les jeunes écrivains symbolistes, sur la nécessité d'élaborer un art plus engagé socialement. Des auteurs comme Paul Adam, Camille Mauclair ou encore Adolphe Retté s'y mettent tour à tour dans leurs œuvres, privilégiant des thématiques jusqu'alors dénigrées – notamment le rapport de l' « intellectuel » à la « foule » et aux classes populaires.

L'anarchisme vécu par les symbolistes reste cependant un mouvement avant tout culturel. Il a pour plateformes d'expression de nombreuses petites revues, aux tendances plutôt diverses : des organes clairement militants, comme *La Révolte* de Jean Grave ou *Le Père Peinard* d'Emile Pouget, il est vrai souvent méfiants envers les « intellectuels », même s'ils peuvent compter sur le soutien (financier et moral) de ces derniers ; des périodiques s'inscrivant dans la même ligne, mais plus ouverts à l'« anarchisme littéraire », comme *L'En-dehors* de Zo d'Axa, auxquels collaborent de nombreux artistes d'avant-garde ; ou encore des revues symbolistes peu tournées à priori vers les préoccupations politiques, mais qui nourrissent des sympathies pour l'anarchisme : *La Revue blanche,* dont le principal rédacteur en chef est Félix Fénéon, engagé peu après le procès des Trente ; *La Plume*, revue plus éclectique, mais qui organise des enquêtes sur les tendances politiques récentes des écrivains, et consacre un numéro spécial à « L'Anarchie » en mai 1893 ; *Les Entretiens Politiques et Littéraires*, dirigé par Francis Viélé-Griffin et Paul Adam, et où écrivent Bernard Lazare, Remy de Gourmont, Elisée Reclus ; on y publie en outre des extraits de Marx, de Proudhon, de Bakounine et de Stirner. On a ainsi affaire à un véritable réseau de publications libertaires qui donne une dimension nettement collective à cet engouement pour l'anarchisme[2].

C'est d'ailleurs dans la perspective d'une action de groupe que les écrivains envisagent leur activité « militante ». Même s'ils ne cachent pas leur fascination pour le passage à l'acte individuel, dont l'attentat constitue le modèle limite[3], leurs moyens d'action se cantonnent avant tout à l'enquête et à la pétition. Un « référendum », organisé par la revue

[1] Gustave Kahn, « La vie mentale », La *Revue blanche*, janvier 1897, cité par Granier, *op. cit.*, p. 61.
[2] Pour une description d'ensemble des ces différentes revues et de leurs tendances face à l'anarchisme, voir Richard Sonn, *op. cit.*, p. 17-18.
[3] Fascination qui a pu aller jusqu'au passage à l'acte, comme ce serait le cas, par exemple, avec Félix Fénéon : selon sa biographe Joan Halperin, il serait vraisemblablement responsable de l'attentat du restaurant Foyot, le 4 avril 1894 – dont l'unique blessé fut l'écrivain anarchisant Laurent Tailhade, qui y perdit un œil… (voir Georges Bernier, *La Revue blanche, ses amis, ses artistes*, *op. cit.*, p. 108-111).

L'Ermitage en juillet 1893 (« Référendum artistique et social »), et portant sur les rapports entre « liberté » et « discipline », donne ainsi l'occasion à plusieurs d'entre eux d'affirmer publiquement leur credo anarchiste. D'après Christophe Charle, cette enquête a même marqué un tournant essentiel dans l'engagement politique des symbolistes :

> Par ses innovations comme par ses manques ce référendum constitue un tournant des rapports entre l'avant-garde littéraire et la politique au sens le plus large. Il a obligé une fraction importante de la jeunesse littéraire à se situer et à se manifester politiquement et l'a fait rompre, bon gré mal gré, avec les commodités frileuses de l'art pour l'art auquel elle restait majoritairement attachée deux ans plus tôt[1].

La pétition, qui deviendra, comme on le sait, l'un des moyens d'action privilégiés des intellectuels au XX^e^ siècle[2], constitue aussi une des armes symboliques favorites des écrivains anarchistes. En 1889, la censure qui frappe le roman antimilitariste et libertaire de Lucien Descaves, *Sous-offs*, donne lieu à une pétition des écrivains contre la censure gouvernementale. Christophe Charle y voit la naissance d'un premier « parlement des intellectuels »[3]. En janvier 1894, lorsque Jean Grave, tombant sous le coup des « lois scélérates » pour avoir publié son ouvrage libertaire *La société mourante et l'anarchie*, est arrêté et condamné à deux ans de prison, il reçoit le soutien des écrivains dans une « protestation pour Jean Grave », publiée dans *La Petite République* et dans *La Justice* du 4 mars 1894, et signée là encore par une majorité de représentants du symbolisme[4]. A ces deux occasions, la pétition a donc permis aux écrivains d'avant-garde d'affirmer leur cohésion croissante derrière des causes communes et orientées politiquement.

2.2. Convergences barrésiennes avec l'anarchisme des symbolistes

Dans ce contexte favorable à l'anarchisme, et où se manifeste une prise de conscience nouvelle des spécificités de l' « intellectuel » et de son action, il est frappant de noter que Barrès se rallie clairement aux positions de ses confrères symbolistes. Il figure ainsi parmi les signataires des pétitions que nous venons de citer : celle de la défense de Lucien

[1] Christophe Charle, *op. cit.*, p. 124.
[2] Voir Jean-François Sirinelli, *Intellectuels et passions françaises. Manifestes et pétitions au XX^e^ siècle*, Paris, Fayard, 1990.
[3] Christophe Charle, *op. cit.*, p. 116-117.
[4] *Ibid.*, p. 126-133.

Descaves et la « protestation » pour Jean Grave[1]. Il répond de même à l'enquête décisive de 1893 dans *L'Ermitage*, où il répète une formule qu'on retrouve alors dans *L'Ennemi des lois* (publié la même année) et qui peut-être lue dans une perspective clairement anarchisante : « Notre malaise vient exactement que, si différents, nous vivons dans un ordre social imposé par les morts, nullement choisi par nous-mêmes. Il n'y a pas à composer un système de plus, ce n'est pas de système que nous manquons, mais d'énergie : l'énergie de conformer nos mœurs à nos façons de sentir[2]. » Dans son bilan de l'enquête, la rédaction de *L'Ermitag*e le situe alors parmi les « partisans de la liberté », dans la sous-catégorie des « libéraux purs et simples »[3], juste avant celle des « libéraux anarchistes » – où sont en revanche classés deux de ses « disciples », Maurice Beaubourg et Camille Mauclair.

En fait, Barrès montre lui aussi, à cette époque, un intérêt évident pour les idées anarchistes. Sans adhérer explicitement aux doctrines libertaires les plus en vogue – ce qui le distingue peut-être, dans l'enquête de 1893, des anarchistes plus radicaux –, il tente du moins de faire converger avec elles les principales thèses de sa « culture du Moi ». Dans l'enquête que mène la revue *La Plume* en septembre 1892 sur les rapports que les écrivains entretiennent avec l'anarchisme, et où sont interrogées des personnalités aussi différentes que Zola, Mallarmé, Maeterlinck ou Coppée, Barrès explicite en effet le rapprochement entre son égotisme et la « logique » des idées libertaires ; il y fait part de son « intérêt » pour les idéologues du mouvement ; surtout, il tente de confondre l'entier du débat politico-philosophique avec sa « culture du Moi » :

> Tout ce que je puis vous dire, c'est l'intérêt extrême que j'ai pour une doctrine si logique et qui respecte le Moi – et la haute estime de chacun pour le caractère de ceux que je viens de citer [Pierre Kropotkine, Elisée Reclus, Malatesta et Oscar Wilde]. […] Tout sacrifier à l'Etat ! non. Il nous faut chaque « moi » gardant sa libre allure. Je ne sais pas de problème philosophique plus passionnant. C'est là-dessus – sur la culture et le respect du Moi – que sera le débat des années où nous entrons[4].

Il est toutefois un aspect que Barrès refuse d'emblée dans la doctrine anarchiste : c'est la « propagande par le fait », et les violences terroristes qu'elle induit :

---

[1] Voir les listes dans Charle, *op. cit.*, p. 252-253.
[2] « Référendum artistique et social », *L'Ermitage*, juillet 1893, p. 2-3 ; voir aussi l'« Avertissement » de *L'Ennemi des lois*, dans *Romans et voyages* I, *op. cit.*, p. 265.
[3] *Ibid.*, p. 23.
[4] « Lettres sur l'Anarchie », *La Plume*, 1er septembre 1892.

> Mais il me faut ajouter tout de suite mon absolue répugnance, tant sentimentale que logique, pour la possibilité d'imposer cette hypothèse sociale par des brutalités. Au reste, cette objection n'atteint pas plus les anarchistes qu'aucun autre groupe socialiste. Comment quelque ordre nouveau que ce soit pourrait-il s'imposer par l'action d'une minorité jouant le rôle de levain, et qui peut garantir de la qualité des arguments qu'elle emploiera à cet effet : dynamite ou logique[1] ?

La stratégie de confusion entre égotisme et anarchisme se poursuit en 1893 avec *L'Ennemi des lois*, et on peut dire qu'elle réussit dans une large mesure : le « barrésisme » va souvent être considéré, dans ces années-là, comme une variante de l'anarchisme littéraire, ainsi que le remarque Richard Sonn : « It was evident that in France the *culte du moi* was integral to the artistic variants of anarchism[2]. » C'est que cet anarchisme est parfois sensible autant chez les épigones que chez le maître. La réponse que formule Mauclair dans l'enquête de *L'Ermitage* – qui, précisément, le classe parmi les « anarchistes » – se révèle ainsi plus barrésienne que celle de Barrès :

> La logique glorifiant la sensibilité, l'exaltation de l'être en harmonie avec les lois naturelles, s'estimer en autrui comme en soi-même, n'opprimer ni soi ni les autres – et ces deux respects se coordonnant – voilà mon formulaire d'éthique. C'est dire que je veux toute spontanéité. L'être et l'état ne se soutiennent que d'un constant afflux d'émotions : émotivement, nous mourons de méthode et de discipline. […] Je dis ceci en artiste et en homme – mêmes mots pour moi qui instaure de ma vie une parallèle œuvre d'art. Sentir intensément ! Mais c'est la seule parole que je consentirais à crier dans les rues ! Dans la vie et dans l'art, l'événement est l'effet du magnétisme individuel[3].

Du culte de l'émotion au principe d'exaltation méthodique, en passant par l'altruisme universel, on retrouve ici synthétisé l'égotisme d'*Un homme libre* et du *Jardin de Bérénice*, élevé en programme de vie et d'action. Ainsi présenté, l'anarchisme devrait d'abord permettre l'épanouissement du Moi, avant de s'offrir comme une solution aux problèmes sociaux. On trouve une profession de foi idéologique assez similaire chez Beaubourg, et teintée là encore de « barrésisme » :

> L'artiste étant un instinctif, c'est-à-dire une force avant tout spontanée et libre, il ira toujours où le portera son individualisme intransigeant, en dehors de tout enrégimentement et de toute discipline. / Le Bien social sera subordonné chez lui à

[1] *Ibid.*
[2] Richard Sonn, *op. cit.*, p. 189. Voir aussi Emilien Carassus, *Le Snobisme et les lettres françaises de Paul Bourget à Marcel Proust*, *op. cit.*, p. 374.
[3] « Référendum artistique et social », *art. cit.*, p. 13.

sa conception de la vie, et ceux qui voudront lui imposer la leur seront considérés par lui comme les pires ennemis de son art[1].

Lucien Muhlfeld insiste de même, dans sa réponse, sur le rapport consubstantiel entre sens de l'individu et anarchisme, même s'il reste pour sa part, en tant qu'artiste, plus prudent dans l'expression de son idéal politique : « Les préférences irraisonnées de l'artiste n'ont pas ici plus d'importance que celle du politique en matière d'art[2]. » Le rédacteur de *La Revue blanche*, fidèle à une posture de distance toute mallarméenne, exprime encore sa méfiance envers le mélange des genres entre politique et littérature, dont l'enquête de *L'Ermitage* annoncerait en quelque sorte l'avènement.

S'il y a sans doute chez Barrès un caractère stratégique à vouloir faire converger son égotisme avec l'anarchisme alors à la mode, son intérêt pour les idées libertaires est loin toutefois d'être superficiel, contrairement à ce qu'ont pu avancer certains critiques. Il ne s'agit pas, dans son cas, d'une simple « toquade », relevant d'une forme de « snobisme » intellectuel, comme le pense par exemple Emilien Carassus[3]. Barrès s'est d'ailleurs intéressé de près à certaines personnalités du mouvement anarchiste. On sait par exemple qu'il est entré en contact avec Jean Grave, le rédacteur de *La Révolte* et l'un des militants les plus connus auprès des auteurs symbolistes. Les lettres échangées entre les deux hommes témoignent d'un intérêt mutuel certain. Barrès s'est abonné à *La Révolte*, et Grave lui a même proposé de publier des extraits d'*Un homme libre* dans le supplément littéraire de sa revue[4]. Plusieurs articles de Barrès y sont aussi reproduits[5]. En septembre 1891, l'écrivain lorrain vient rendre visite au militant enfermé à la prison de Sainte-Pélagie[6] –

[1] *Ibid.*, p. 3.
[2] *Ibid.*, p. 15.
[3] Voir le chapitre « Toquades », dans Emilien Carassus, *op. cit.* Il est vrai que la réception de *L'Ennemi des lois* n'a pas toujours été des plus favorables dans les milieux anarchistes militants : Jean Grave demeure sceptique devant cette œuvre, à laquelle il préfère les textes moins préoccupés d'idéologie ; Bernard Lazare qualifie quant à lui l'anarchisme de Barrès de « philosophie pour éphèbe triste » ; mais les critiques plus « officiels », de Jules Lemaître à Emile Faguet, ne se montrent pas plus enthousiastes et convaincus par la profession de foi libertaire de cet « anarchiste à escarpins vernis », comme le surnommait Jacques-Emile Blanche (sur ces réactions, voir l'introduction de Vital Rambaud à *L'Ennemi des lois* dans Barrès, *Romans et voyages* I, *op. cit.*, p. 262-264).
[4] Voir la lettre de Jean Grave à Barrès du 18 juillet 1891, écrite de Sainte-Pélagie (Fonds Barrès, BnF).
[5] Il s'agit d'articles concernant l'anarchisme, et déjà parus dans d'autres revues : « La leçon du cadavre », « Un témoin de la guillotine » et « Les violences nécessaires ». Voir les lettres de Jean Grave à Barrès du 19 et du 22 août 1891 (Fonds Barrès, BnF).
[6] Jean Grave y purgeait une peine de prison pour « excitation de militaires à la désobéissance ». Voir sa lettre à Barrès du 29 août 1891 (Fonds Barrès, BnF).

scène qui inspirera vraisemblablement l'ouverture de *L'Ennemi des lois*, où André Maltère purge sa peine dans la même prison[1]. Enfin, en 1897, Jean Grave sollicite encore Barrès (apparemment avec succès) pour le financement d'une « université libertaire », dont les buts sont présentés sous un jour très barrésien :

> Avec quelques amis, nous avons résolu de nous employer à la fondation d'une école pour enfants, avec cours du soir pour adultes, où seraient appliquées les règles d'un enseignement ayant pour but de développer la personnalité de l'individu, d'élargir son cerveau, en respectant son originalité, en supprimant de l'enseignement les formules toutes faites, pour n'éveiller que la curiosité et l'initiative de l'élève. / Pour être menée à bien, cette œuvre a besoin du concours d'un grand nombre de personnes. Le comité a résolu de faire appel à toutes celles connues pour leurs idées d'indépendance[2].

En payant sa contribution au projet, Barrès est donc encore prêt, juste avant le basculement de l'Affaire, à rendre service à un militant anarchiste comme Jean Grave. L'écrivain lorrain n'aurait donc pas renié aussi vite qu'on l'a dit sa tentation anarchiste…

2.3. L'anarchisme comme « pédagogie » politique

Cet intérêt durable pour l'anarchisme s'explique sans doute par le fait que Barrès est moins intéressé par les enjeux proprement socio-politiques des doctrines libertaires que par leur portée philosophique et morale. Comme l'égotisme, l'anarchisme est, à sa manière, une « idéologie passionnée »[3], par laquelle on cherche moins à répondre à des questions pratiques qu'à contribuer au développement de la « personnalité » des individus.

Certes, les historiens ont aussi relevé la convergence possible, à ce moment-là, entre le boulangisme et l'anarchisme : la popularité des doctrines de Kropotkine et de Bakounine auprès des intellectuels aurait pris le relais, chez Barrès, d'un enthousiasme boulangiste assez vite douché dans ses espoirs de rénovation politique[4]. Par ailleurs, les points communs doctrinaux existent entre les deux mouvements. Paul Adam, qui est lui-même passé comme Barrès, mais plus radicalement il est vrai, du boulangisme à l'anarchisme

---

[1] Pierre Citti, « Prisons fin de siècle: prisons pour rire, prisons pour mourir. Sur *L'Ennemi des lois* de Maurice Barrès », *Romantisme,* 2004/4, n° 126, p. 54-56.
[2] Lettre de Jean Grave à Maurice Barrès, 27 novembre 1897 (Fonds Barrès, BnF).
[3] Dans son *Examen* de la trilogie, Barrès affirmait : « J'ai fait de l'idéologie passionnée » (*op. cit.*, p. 17) ; ce sera encore le terme qu'il utilisera pour la première section de *Du Sang, de la Volupté et de la Mort* (1894).
[4] Richard Sonn, *op. cit.*, p. 32.

militant[1], les met en évidence dans la préface qu'il rédige pour une histoire du boulangisme, écrite en 1914 :

> Dans le programme boulangiste […], rien de réactionnaire, rien que d'avancé, rien que de libertaire. / Le parallélisme des forces évoluant en toute liberté, c'est la théorie même de l'ANARCHIE, la théorie des groupes autonomes, poursuivant leurs destinées particulières sans que le gouvernement central les puisse inquiéter. Et l'on conçoit fort bien que tels socialistes révisionnistes, moi, par exemple, auparavant instruit par les articles de *La Révolte*, se soient, le lendemain de l'échec boulangiste, dévoués à la théorie de Kropotkine, jusqu'au jour où l'indolence des énergumènes les plus verbeux, eut démontré l'artificiel de ces colères stagnantes et le comique de ces foudres inertes[2].

Le « fédéralisme » au sens large – avec ce qu'il implique de valorisation de la singularité aussi bien individuelle que collective, et d'opposition à tout universalisme unitaire – aurait donc fourni le champ idéologique commun à l'anarchisme et au boulangisme. On verra que Barrès ne développe pas un programme très différent dans *La Cocarde*, durant les six mois où il la dirige, entre 1894 et 1895. Il faut dire que l'anarchisme est alors un véritable « carrefour idéologique »[3], où convergent les trajectoires les plus diverses et les plus sinueuses – comme celles précisément de Barrès et de Paul Adam, qui deviendront tous deux par la suite, à leur manière, des thuriféraires du traditionalisme. Richard Sonn met d'ailleurs en évidence l'ambiguïté profonde de ces doctrines, qui permettent des projections idéologiques très diverses, voire opposées, et autorisent des interprétations tantôt conformes à une certaine philosophie politique des Lumières, tantôt participant au contraire d'un irrationalisme hostile à cette première tradition :

> …much of the apparent ambivalence and political wavering of writers such as Adam and Barrès can be traced to ambiguities within the anarchist movement, and

[1] Son article anarchiste le plus frappant et le plus connu restant sans doute son « Eloge de Ravachol », paru dans *Les Entretiens politiques et littéraires* en juillet 1892.

[2] Préface de Paul Adam à Francis Laur, *L'Epoque Boulangiste Illustrée. Essai d'histoire (1886-1887)*, Paris, Le Livre à l'auteur, 1914. p. XVI. Sur l'anarchisme d'Adam et son arrière-fond intellectuel, voir Jean-Pierre Dufief, « Un anarchisme teinté d'occultisme : Paul Adam », Alain Pessin et Patrice Terrone (sous la dir.), *Littérature et anarchie*, Toulouse, Presses universitaires du Mirail, 1998, p. 411-426.

[3] Comme le souligne Jean-Pierre Dufief, qui met d'ailleurs en parallèle les parcours de Paul Adam et de Barrès : « L'anarchisme des années 1890-1894 est un carrefour idéologique où se croisent les trajectoires d'écrivains venus d'horizons différents et appelés à évoluer de manière souvent divergente. Mirbeau a été un journaliste conservateur avant de se rallier à l'anarchie à laquelle il restera fidèle. Barrès écrit *L'Ennemi des lois*, puis *Les Déracinés*. Le parcours de Paul Adam rappelle celui de Barrès, dont il fut l'ami : tous deux vécurent à Nancy les expériences de l'occultisme puis du boulangisme ; ils furent anarchistes avant de se convertir au nationalisme tout en restant marqués par l'engagement de leurs jeunes années. » (*art. cit.*, p. 412)

> beyond that to the general confusion of traditional patterns and allegiances. French anarchism was a dialectical movement caught in a balancing act between the claims of the individual and the collectivity, between spontaneity and conspiracy, between nostalgia for a simpler past and the expectation of future social regeneration. Anarchism embodied the paradox of a social and cultural movement that deeply distrusted state and civilization and based itself instead on the promptings of natural law, or rather natural forces[1].

Mais les parallèles entre boulangisme et anarchisme restent toutefois chez Barrès plus suggérés que véritablement mis à contribution dans l'élaboration de son programme politique. Les doctrines libertaires se présentent d'abord à l'écrivain lorrain comme une forme de « théorie de la connaissance » politique, fondée notamment sur l'usage de la « sensibilité ». L'anarchisme est aussi envisagé, sous un angle plus « pédagogique », comme une étape du développement intellectuel des « jeunes gens », et qui prend place dans ce roman de formation continué que constituent les œuvres égotistes.

Dans un premier temps, Barrès inscrit explicitement son rapport à l'anarchisme dans une dimension générationnelle. C'est par exemple le traitement qu'en font les jeunes revues d'avant-garde qui attire son attention, comme il l'avoue dans une série d'articles du *Journal* de décembre 1893. Barrès y défend non les terroristes anarchistes, qu'il qualifie de simples criminels[2], mais les petites revues (*Le Mercure de France*, *Les Entretiens*, *L'Ermitage*, *La Plume*, etc.) qui s'en sont fait les porte-parole, ainsi que les scènes avant-gardistes où s'élabore le théâtre nouveau (comme *L'Œuvre*) ; or, les unes et les autres se trouveraient injustement exposées aux toutes nouvelles « lois scélérates » :

> Pourquoi frapper *L'Œuvre*, courageuse entreprise de jeunes gens uniquement exaltés d'art ? Pourquoi menacer des revues où l'on s'enivre des plus nobles, des plus généreuses philosophies ? / Simplement parce que les habitués de ces endroits d'élite professent un profond mépris du système social actuel. Organisé et exploité par ces gens qui ont profité des malheurs de la patrie pour empoigner, en 70, la caisse et les honneurs. […] Que peut-on reprocher aux « petites revues », à la « jeunesse lettrée » ? / De mépriser les voleurs et les banquistes du monde officiel actuel ? Oui, certes, ils les méprisent ; mais d'ailleurs, pour des raisons qui dépassent les escroqueries et les niaiseries du Palais-Bourbon. / Il y a, en effet, parmi la jeunesse lettrée, une forte tendance à penser que l'humanité s'achemine vers une

[1] Richard Sonn, *op. cit.*, p. 33.
[2] Maurice Barrès, « Philosophie du crime », *Le Journal*, 10 décembre 1893.

> société où tous étant élevés jusqu'à l'intelligence (c'est-à-dire en même temps jusqu'à la bonté), les dogmes et les lois seraient superflus[1].

On voit que l'argumentaire proprement politique (boulangiste) se mêle encore, avec une part certaine d'opportunisme, aux considérations plus générales sur l'aspiration de la « jeunesse lettrée » : si l'anarchisme connaît une telle efflorescence au sein de cette dernière, c'est que le système politique ne serait plus digne de leur confiance. L'antiparlementarisme et les scandales qui entachent le régime constituent donc encore le fond polémique des attaques de Barrès et de ses appels à la jeunesse. Mais l'anarchisme vient y ajouter une dimension nouvelle, à caractère autant « pédagogique » que politique : il trahirait une aspiration, en soi encore vide de détermination, à un autre rapport au politique – aspiration qui correspond en fait à un « moment » d'un développement dialectique plus large.

Dans l' « Avertissement » de *L'Ennemi des lois*, son ouvrage le plus marqué par l'intérêt pour l'anarchisme, Barrès formule là aussi son souci de rester au plus proche de la « sensibilité » de la jeune génération. Or, en ce début des années 1890, c'est l'anarchisme qui en serait l'expression la plus contemporaine, et qui devait rester selon lui « fort incompréhensible pour nos pères et grands-pères[2] ». Le récit va donc se proposer de se faire le « révélateur », au sens photographique du terme, de cette « sensibilité » :

> Nulle de ces pages qui prétende fournir des notions sur les réformateurs de ce siècle : je ne fus curieux que de noter les points où leurs théories s'accordent avec la sensibilité des gens de cette heure. Un jeune homme qui se plaît à voir clair et à raisonner, une jeune fille élevée selon les méthodes récentes, une jeune femme que n'embarrasse aucun des vieux scrupules sociaux et chez qui le goût tient lieu de moralité, ne voilà-t-il pas des contemporains et sur qui c'est intéressant d'essayer la prise de nos réformateurs, de Saint-Simon à Kropotkine[3] ?

L'auteur peut se présenter dès lors comme un simple porte-parole générationnel, et non comme un idéologue cherchant à convaincre : « …je répète que mon rôle, dans cette suite de petits livres, n'est pas de prouver ou de convaincre, mais de décrire la sensibilité des personnes de ce temps qui ont la vie intérieure la plus intense et la plus ornée. Voilà ma tâche et mon plaisir[4] ! »

---

[1] Maurice Barrès, « Sautez, petits ! », *Le Journal*, 15 décembre 1893.
[2] *L'Ennemi des lois*, *op. cit.*, p. 266.
[3] *Ibid.*, p. 265.
[4] *Ibid.*

C'est le personnage principal du récit, André Maltère, qui exercera la fonction de relais entre l'auteur et son public privilégié. On souligne à dessein l'âge du protagoniste (vingt-huit ans) : comme dans le cas de Barrès, qui a, au moment de la rédaction de son ouvrage, une trentaine d'années, cet âge autorise André à endosser le rôle de jeune mentor face aux lecteurs de vingt ans, tout en lui permettant de se revendiquer encore de cette même génération. Il a d'ailleurs une fonction magistrale explicite, celle de maître de conférences, un statut qui lui assurerait les compétences nécessaires pour articuler et reformuler les aspirations de sa génération, comme il l'affirme devant les juges au moment de son procès pour propagande anarchiste : « Je me bornai à exposer la façon dont je conçois la vérité de cette heure, et ma définition, loin que je puisse l'imposer à aucun, ne saurait être appréciée que de qui partage mon sentiment. […] Homme favorisé, si je possède le don de préciser en formules contagieuses ce qui n'est chez d'autres qu'un bouillonnement confus[1] ! »

L'anarchisme tel qu'André Maltère le conçoit est présenté d'abord comme une expérience de la négativité, avant d'être une doctrine dogmatiquement articulée ; d'après les propos tenus devant les juges, il se confond avec le sentiment intime d'une faillite des représentations sociales admises :

> Que mettrez-vous à la place [de notre société], m'allez-vous dire ? Je l'ignore, quoique j'en sois fort curieux. Entraîné à détruire tout ce qui est, je ne vois rien de précis à substituer là. C'est la situation d'un homme qui souffre de brodequins trop étroits : il n'a souci que de les ôter... De toute sincérité, je me crois d'une race qui ne vaut que pour comprendre et désorganiser[2].

Le personnage barrésien éprouve la nécessité de cette « destruction » sur un double plan : à la fois sur celui d'une compréhension tout intellectuelle – il s'agit de l'exposer clairement à ses juges – et sur celui de l' « instinct ». Par là, l'impératif anarchiste se présente comme une conscience instinctive qui s'exprime en idées claires, une « logique » fondée sur la « sensibilité » : « Pensais-je à détruire ce que je voyais ? Nullement. Je constatais que c'est détruit en mon être. / Donc vous faites ici moins le procès d'une pensée que d'un instinct, de celui-là même qui est épars à travers le monde, dont il fait la perpétuelle et nécessaire révolution[3] . »

---

[1] *Ibid.*, p. 269.
[2] *Ibid.*, p. 270-271.
[3] *Ibid.*, p. 270.

Cet « instinct de destruction », Barrès l'avait déjà confondu avec l'anarchisme dans plusieurs articles du début des années 1890. Dans ces textes, il ne l'assigne pas aux classes sociales opprimées, ni même à une époque historique donnée, mais à une nécessité transhistorique, éprouvée à chaque génération par les « jeunes gens », et qui constitue en fait une étape essentielle de leur développement.

L'auteur de *L'Ennemi des lois* avait souligné par exemple l' « utilité des injures » pour les jeunes gens de vingt ans – exercice d'un esprit de négation présenté comme le préalable nécessaire à tout effort de reconstruction positive :

> …nous pensons peu de bien des jeunes gens qui n'entrent pas dans la vie l'injure à la bouche. Beaucoup nier à vingt ans, c'est signe de fécondité. Si la jeunesse de cette heure approuvait intégralement ce que ses aînés ont constitué, ne reconnaîtrait-elle pas, d'une façon implicite, que sa venue en ce monde fut inutile ? / Pourquoi vivre s'il nous est interdit de composer des républiques idéales ? et quand nous avons celles-ci dans la tête, comment nous accommoder de celle où nous vivons[1] ?

Les idées libertaires seront présentées, par la suite, comme l'expression intellectualisée d'un tel esprit de négation, et c'est pourquoi elles possèdent une fonction avant tout morale : elles doivent permettre le développement harmonieux des individus (et Barrès précise aussi : des nations), à une étape donnée de leur existence, comme l'écrivain le souligne encore dans le même article à propos des « injures » :

> A n'en pas douter, les violences et les injures sont donc les conditions nécessaires d'un heureux développement pour les individus et les nations. Ce qui fait la beauté et la pureté des eaux des torrents, c'est le lit de rochers où elles se déchirent tumultueusement. Plaisante illusion de croire que l'humanité ne croupirait pas bien vite dans une vasque raisonnable et modérée[2] !

Cinq ans plus tard, dans *La Cocarde*, Barrès rapproche explicitement sa vision de l'anarchisme avec cet esprit négateur défini dans ses articles. Mais, cette fois, c'est en opposition à Jaurès – qui met en doute la valeur pédagogique d'un usage trop appuyé de l'ironie – que l'écrivain lorrain précise sa pensée ; il le fait à partir d'une lecture très personnelle de la philosophie hégélienne, dans laquelle il voit une réhabilitation historique du « mal » et de l'esprit de « révolte » :

---

[1] Maurice Barrès, « De l'utilité des injures », *La Figaro*, 12 août 1890.
[2] *Ibid.*

> Vérité admirable, qui nous choque mais s'impose. Je crois bien que le jour de la nouvelle année *La Cocarde* a célébré avec Hegel l'importance du mal. […] Le mal, le coup porté à une chose sacrée, la révolte, voilà les conditions de l'évolution humaine : ce sont les mauvaises passions qui maintiennent l'activité dans l'humanité, dans l'univers[1].

Au sein de cette évolution historique qui fait sa place au « mal », l'anarchisme deviendrait le lieu même de l'ironie, et c'est par lui que pourrait se maintenir la « libre pensée », contre tous les systèmes qui prétendent soumettre celle-ci au joug de dogmes intangibles. De façon révélatrice, Barrès oppose l'esprit libertaire au fanatisme des « esprits religieux », dont les deux représentants opposés, mais symétriques, seraient Jaurès… et Déroulède :

> Il serait mauvais que la force de négation s'atténuât dans le monde. Je crois que parmi tant de bienfaits, ce pourrait être un des inconvénients de l'avènement du socialisme. Ce n'est rien moins que la libre pensée qui disparaîtrait avec l'ironie. Je compte sur l'élément anarchiste pour maintenir la part de la négation dans l'univers. Jaurès est peut-être un peu disposé à s'exagérer les avantages et les hautes vertus de l'enthousiasme. C'est un travers qui déjà me frappait beaucoup chez Déroulède. Ils y sont encouragés par tous les hommes de foi, par les esprits religieux de toutes les confessions[2].

On le voit, socialisme et nationalisme sont renvoyés ici dos à dos par le jeune Barrès, comme deux tendances également enclines à brider la liberté de l'individu. En prônant l'anarchisme comme contrepoids nécessaire aux fanatismes, l'écrivain égotiste ne se voyait sans doute pas encore défiler aux côtés de Déroulède, dans les rangs de la Ligue des patriotes…

Barrès ne présente toutefois pas d'adhésion complète et sans reste aux doctrines libertaires, comme on peut le remarquer à la lecture de ses articles. L'anarchisme est présenté tantôt comme une étape nécessaire dans le développement de la personnalité, mais une étape destinée sans doute à être dépassée : en somme, le moment « négateur » des vingt ans ; tantôt comme un garde-fou contre les tendances trop hégémoniques du socialisme, aux principes duquel Barrès adhère pourtant en grande partie dans ces années-là. Mais son rapprochement avec les idées anarchistes témoigne aussi de son inquiétude devant le « socialisme scientifique » (d'obédience marxiste), dans lequel il pressent une

[1] Maurice Barrès, « Bienfaisance de l'ironie », *La Cocarde*, 14 février 1895.
[2] *Ibid.*

menace aussi bien pour les défenseurs de la « tradition » que pour les « esprits d'avant-garde » – les deux extrêmes qu'il tente de conjoindre en quelque sorte dans sa « culture du Moi ». C'est du moins cette crainte qu'exprime son porte-parole romanesque André Maltère dans *L'Ennemi des lois* :

> Mais ces impérieux socialistes ne mettront-ils pas aussi l'autorité au service des façons de voir de la majorité ? Les dissidents devront-ils se courber ? Détruira-t-on les acquisitions du passé, honnies de la masse, mais qui enchanteraient encore quelques individus ? Et avec ces retardataires, excommuniera-t-on les esprits d'avant-garde ? Et que réservez-vous aux excentriques qui, par frénésie d'individualisme, se dérobent à toute façon de sentir accréditée ? Société tracée au cordeau ! Vous offrez l'esclavage à qui ne se conforme pas aux définitions du beau et du bien adoptées par la majorité. Au nom de l'humanité, comme jadis au nom de Dieu et de la Cité, que de crimes s'apprêtent contre l'individu[1] !

Barrès inscrit enfin l'anarchisme dans un rapport particulier à la connaissance et à la compréhension intime du politique. Les idées du mouvement lui fournissent en effet un moyen intellectuel de contourner l'approche rationaliste ou discursive – c'est-à-dire « kantienne », « marxiste », « libérale »,… – des faits socio-politiques. La politique est d'abord affaire de « sensibilité » ; un terme qui doit être compris, chez Barrès, dans deux sens distincts, mais qui se superposent l'un à l'autre : il y a d'abord la sensibilité personnelle, qui correspond à la capacité individuelle de ressentir les émotions ; mais il y a aussi la sensibilité comme « manière de sentir » collective, qui serait propre à une génération, à une classe sociale, voire à une nation. Si la sensibilité individuelle est une faculté universelle plus ou moins développée selon les individus, la sensibilité collective est un élément clairement distinctif et particularisant. Or, l'égotisme barrésien oscille sans cesse entre l'exaltation de l'une ou l'autre de ces acceptions.

L'anarchisme participe de cette culture de la « sensibilité », qui est aussi au fondement de l'imaginaire esthétique barrésien, comme on l'a vu. L'une des principales « conclusions » de *L'Ennemi des lois* réside d'ailleurs dans cette prise de conscience d'une identité entre la perception esthétique « émotive » et l'apprentissage politique, dont l'anarchisme conditionne en quelque sorte l'atmosphère « morale ». Derrière ses allures de « conte voltairien » (Pierre Citti), le récit aboutit en fait à réhabiliter tout ce qui échappait à l'appréhension purement rationnelle et discursive, mais il le fait par un processus tout à

[1] *Ibid.*, p. 309.

fait « méthodique » (en apparence du moins). Ainsi, c'est vers une « leçon » paradoxale de déprise de la raison au profit de la « sensibilité » que tendent toutes les tentatives d'André Maltère pour donner réponse à ses aspirations « éthiques » et à celles de sa compagne-disciple, Claire Pichon-Picard. Le narrateur tient d'ailleurs lui-même à le souligner :

> De leurs nombreux entretiens, nous n'avons retenu que ce qui se transforma chez eux *en sensibilité* ; nous n'avons aucun souci de la mesure dans laquelle ils s'instruisirent, et ne sommes curieux que de les voir *qui s'émeuvent*. Seule cette préoccupation donne un sens aux pédanteries que nous allons côtoyer[1].

Et en effet, quand André passe en revue avec la jeune femme les différentes doctrines de réformation sociale, du socialisme utopique au marxisme, pour terminer par l'exemple plutôt incongru, mais très « fin-de-siècle », de Louis II de Bavière[2], il désire moins établir la validité universelle de leurs contenus, que savoir en quoi elles sont compatibles avec leur « sensibilité », avec ce qui en constitue le fond obscur mais toujours agissant, qu'on l'appelle alors l' « instinct » ou l' « Inconscient ».

La seconde amante d'André, la sensuelle et spontanée princesse Marina, sera d'ailleurs pour le jeune homme une meilleure pédagogue de la « déprise » que les réformateurs français et allemands. Dans une veine toute tolstoïenne – Marina est russe[3] –, elle lui apprend en effet ce qui constitue le fond commun et universel de l'humanité :

> …c'est Marina, toute muette pour mon intelligence, mais si abondante à émouvoir ces parties qui me sont communes avec toute l'humanité : la pitié et l'amour. […] de Marina, toutes les attitudes sont conformes à une chose, en moi plus profonde encore que la logique : le sens de la vie[4].

Mais en toute fin de récit, elle cèdera à son tour la primauté magistrale à une entité encore plus instinctive, leur chien Velu II, « confesseur et martyr », qui par un transfert à

---

[1] *L'Ennemi des lois*, *op. cit.*, p. 278. Nous soulignons.

[2] Le rapprochement entre Louis II et les réformateurs politiques pouvait sans doute se justifier à l'époque. Dans son commentaire de *L'Ennemi des lois*, Henry Bérenger parle ainsi de « cet anarchiste absolu qui fut Louis II de Bavière. » (*L'Aristocratie intellectuelle*, Paris, Armand Colin, 1895, p. 31)

[3] Pierre Citti remarque que Claire Pichon-Picard se situe entièrement du côté de l'écrit, au contraire de Marina, placée du côté d'une oralité instinctive, selon un stéréotype de l'anti-intellectualité souvent associé à l'époque à la Russie (« Prisons fin de siècle : prisons pour rire, prisons pour mourir. Sur *L'Ennemi des lois* de Maurice Barrès », *art. cit.*, p. 59).

[4] *L'Ennemi des lois*, *op. cit.*, p. 316.

peine ironique pousse ses « maîtres » à devenir les disciples de leur sensibilité profonde[1] – et à condamner définitivement la vivisection…

Par ce glissement apparemment burlesque de l'exemplarité magistrale, le récit cherche en fait à prolonger le débat initié avec Bourget autour de la « maîtrise » de l'écrivain, et de la « responsabilité » qu'elle implique[2]. Par un clin d'oeil à Bourget (et dont l'ironie ne désamorce pas tout à fait le sérieux du propos), Barrès fait d'Adrien Sixte, le maître « irresponsable » du *Disciple*, le tuteur de Claire ; or, ce dernier est devenu, suite à l' « affaire Greslou », tout à fait mutique – ce qui a de quoi désespérer, on l'imagine, la très cérébrale Claire ; elle ne manque pas de s'en plaindre à André Maltère, en qui elle cherche, précisément, un nouveau mentor :

> Vous me jugerez, monsieur, une pauvre nature, ce qui est exact ; mais il faut ajouter que, dans mon entourage, personne ne s'occupe de donner une valeur morale à la vie. Si mon père vivait, je crois qu'il entendrait mes idées, car il ne tenait pas à l'argent et se décidait d'après des raisonnements, mais les excellents amis qui m'entourent ont peur des singularités, et le professeur Adrien Sixte, mon tuteur, depuis l'affreuse aventure de Robert Greslou, se refuse à conseiller aucun, même la fille du plus cher de ses collaborateurs[3].

Le magistère d'André se contentera, lui, d'une sorte de maïeutique socratique, mais qui cherche, tout au contraire du modèle platonicien, à mesurer les limites de l'enseignement purement discursif : le maître ne peut être qu'un éveilleur des « sensibilités », qui tente de conformer son enseignement aux tendances « profondes » de son élève ; s'il se refuse à ce rôle, il risque de se muer en « pédant » – comme Adrien Sixte, professeur adepte d'une rationalité scientifique, avait pu l'être, et qui se voit condamné au mutisme dès lors que ses moyens rationnels échouent. On saisit donc ici le schéma initial d'une conception de la

---

[1] Jean-Michel Wittmann met bien en évidence le sens de ce magistère paradoxal : « "Nul ne doit être un maître, sinon celui qui ne parle pas. Mais le parleur, je veux dire celui qui a des opinions, qu'il se garde bien d'enseigner."(*L'Ennemi des lois*, *op. cit.*, p. 328) Cette sentence a l'air de condamner la responsabilité assumée de l'écrivain et de promouvoir Sixte l'irresponsable en modèle ; en réalité, elle prend son sens dans ce même contexte d'une réaction anti-rationaliste qui conduit bel et bien Barrès à poser comme un principe de stabilité morale et intellectuelle le primat de la sensibilité, suivant une voie qui prolonge la critique de l'ingénieur Charles Martin dans *Le Jardin de Bérénice* et annonce l'idéologie exposée ensuite dans la trilogie du *Roman de l'énergie nationale* ». (Jean-Michel Wittmann, « Quand Barrès fait réponse à Gide. *L'Ennemi des lois* et le personnage d'André Maltère *», Bulletin des Amis d'André Gide,* n°124, XXXIIe année, vol. 27, oct. 1999, p. 337).

[2] Comme le remarque Pierre Citti : « Barrès a répondu en deux temps [à Bourget] : une première fois sur l'engagement des intellectuels avec *Le Jardin de Bérénice* et son député Philippe, une deuxième sur leur responsabilité avec l'anarchiste de *L'Ennemi des lois* ». (« Prisons fin de siècle… », *art. cit.*, p. 57-58)

[3] *L'Ennemi des lois*, *op. cit.*, p. 272.

pédagogie – et de la pédagogie politique – qu'on retrouvera, plus développée, dans l'œuvre ultérieure de Barrès : le Bouteiller des *Déracinés* est un surgeon d'Adrien Sixte ; or, les sept Lorrains préfèrent lui opposer les « professeurs d'énergie » que sont Napoléon ou Boulanger. Quant à l'image du maître comme « éveilleur de sensibilité », Barrès l'incarne lui-même dans *Les Amitiés françaises* (1903), où le petit Philippe est rendu « sensible » à sa « Terre » et à ses « Morts » par une suite d'épiphanies savamment mises en scène par son père-narrateur.

La « leçon » de *L'Ennemi des lois* reste cependant toute négative quant à l'élection d'une doctrine politique définie. Les protagonistes y ont fait l'expérience de diverses incompatibilités, et ne se sont pas décidés pour un système en particulier. Seul leur refus des lois admises demeure constant tout au long du texte – ce qui correspond plus à un constat d' « anarchie » qu'à une adhésion à l'anarchisme. La conclusion réside donc plutôt en une compréhension des modalités de l'efficacité politique : André semble admettre désormais que les effets de la « sensibilité » sont supérieurs, dans la réforme des sociétés, à ceux de la pure « logique », qui à elle seule ne pourrait suffire à amorcer de changement profond :

> Un état d'esprit, non les lois, voilà ce que réclame le monde ; une réforme mentale plus qu'une réforme matérielle. Il ne faut pas rêver d'installer les hommes dans une règle qui leur impose le bonheur, mais de leur suggérer un état d'esprit qui comporte le bonheur[1].

Son hésitation amoureuse entre Claire et Marina, et les « expériences » opposées auxquelles elle donne lieu, se présentent *in fine* comme une allégorie des deux tentations qui s'offrent à l'intellectuel, à savoir le respect de la « logique » pure ou celui de la « sensibilité » :

> On le remarquera, la piété tendre de Claire et l'exaltation de Marina émeuvent André à un tel point qu'il n'est pas aisé de distinguer s'il cède en biffant les lois, à une utopie de cabinet ou à un attrait moins cérébral. Cette équivoque se retrouve dans la crise de tous les réformateurs. Et la société entière se transformera bien plus par malaise et sous la poussée des circonstances que par logique et à la suite de ses apôtres[2].

[1] *Ibid.*, p. 316.
[2] *Ibid.*, p. 265.

André Maltère, en choisissant résolument la « sensibilité » comme mode d'appréhension du politique, présente une image de l' « intellectuel » concurrente de celle que valoriseront, quelques années plus tard, la majorité des intellectuels dreyfusards. C'est aussi celle que, pour son compte, Barrès adoptera. En 1893, durant ce « moment » anarchiste, une telle figure reste cependant vide de contenu idéologique défini : elle autorise encore des projections et des engagements fort divers. En cela, l'anarchisme tel que Barrès le comprend est surtout l'occasion, pour l'écrivain, d'une table rase intellectuelle et morale, en une sorte de cogito pré-rationnel où la singularité du sujet et celle de son rapport à la collectivité sont plutôt éprouvées émotionnellement que logiquement déduites. Une fois dépouillé des « fausses » croyances (celles qui sont contraires à ses « façons de sentir »), l'individu pourrait enfin se déterminer pour l'action, retrouver cette « énergie » propre qui lui permettrait de l'accomplir authentiquement. Le caractère moderne – et « contagieux » - de l'anarchisme barrésien réside donc dans ce geste de rupture momentanée et radicale avec les systèmes admis, voire avec la « tradition » dans son ensemble – quitte à renouer avec eux dans un second temps. Ce que Barrès fera précisément avec *Les Déracinés* entre 1896 et 1897. Mais avant la « conversion » au nationalisme, ce processus de table rase anarchiste, où tous les engagements restent possibles autour d'un même culte de l' « émotion » et de l' « énergie », va aussi fédérer autour de Barrès des acteurs politiques et culturels provenant d'univers idéologiques parfois très divergents. C'est ce que montre un journal comme *La Cocarde*, plateforme inédite où s'élabore cette figure de l' « intellectuel » dont le personnage d'André Maltère avait pu donner une première ébauche.

3. Une plateforme politico-littéraire sous l'égide de Barrès : La Cocarde (septembre 1894-mars 1895)

3.1. Un journal « non-conformiste » avant l'heure

La Cocarde est, à l'origine, l'un des principaux journaux boulangistes, avec *L'Intransigeant* de Rochefort et *La Presse* de Laguerre. Barrès en reprend la direction en septembre 1894, au moment où le titre est sur le déclin, et il va l'assumer jusqu'en mars 1895. Il y reste fidèle, sur le fond, à la ligne politique boulangiste, mais en lui donnant une inflexion plus

littéraire et idéologique : l'antiparlementarisme ne sera que l'une des expressions d'un refus plus large de l' « ordre établi » et de la « médiocrité bourgeoise »[1].

Politiquement, le journal se veut le catalyseur de toutes les oppositions se situant à la gauche du régime : boulangistes, anarchistes, socialistes, syndicalistes révolutionnaires[2]. Il a ses cibles favorites : le gouvernement et les parlementaires « radicaux-opportunistes » ; le « machinisme », les « milieux d'affaires » et le capitalisme en général (non sans parfois donner dans l'antisémitisme, marqué d'ailleurs plutôt à gauche dans ces années-là) ; les représentants de l'université républicaine et de l' « enseignement bourgeois ». Il prône en outre une réforme de l'Etat jacobin centralisateur, pour lui préférer un Etat fédéral qui redonnerait leur place aux régions. Il se veut « patriote », mais présente une « ferme opposition à la guerre »[3] – la tonalité « revancharde » d'un certain boulangisme y est quasi absente. Il aspire au « collectivisme » économique tout en s'attachant au libre épanouissement de l'individu (fidèle en cela aux leçons du *Culte du Moi*). Il n'hésite pas à attaquer l'Eglise, mais se réclame dans le même temps d'une forme de traditionalisme. Zeev Sternhell souligne combien la synthèse (parfois acrobatique) de toutes ces options contradictoires deviendra impossible à partir de l'affaire Dreyfus[4] ; et le Barrès « national-conservateur » des années 1900 reviendra avec étonnement sur cette période d'œcuménisme politique[5]. Cette idéologie très éclectique apparenterait d'ailleurs *La Cocarde* aux revues « non-conformistes » des années 1930[6], caractérisées par un refus à la fois de la démocratie parlementaire traditionnelle et des totalitarismes, au profit d'une (souvent très hypothétique) « troisième voie ».

Ce journal n'est cependant pas tout entier orienté vers le monde politique et vers les idées qui circulent dans les comités socialistes ou apparentés. Il comporte aussi une dimension proprement littéraire, au point d'ailleurs qu'il peut se présenter, dans une

[1] Selon la description que donne du journal Zeev Sternhell (*op. cit.*, p. 181).
[2] *Ibid.*, p. 189.
[3] *Ibid.*, p. 179.
[4] *Ibid.*, p. 212-213.
[5] Si l'on en croit une lettre de Barrès adressée à Henri Clouard, et reproduite dans son étude de 1910 sur *La Cocarde* (une étude très orientée, qui tend à faire de ce journal un précédent de *L'Action française*) : « Nous fûmes un ferment, vous le dites à toutes vos lignes, et c'est vrai. Après cela je ne vais pas discuter vos jugements, les vérifier. Que tout cela, dès aujourd'hui, est loin de moi, sans que je puisse ni veuille rien renier ! » (« Lettre de M. Maurice Barrès », dans Henri Clouard, *« La Cocarde » de M. Barrès*, Paris, Nouvelle librairie nationale, 1910, p. V-VI).
[6] Sternhell, *op. cit.*, p. 179.

annonce auto-promotionnelle, comme « le plus littéraire, le mieux informé des journaux du soir. » Certes, la quasi-totalité des éditoriaux de Barrès s'intéressent aux questions d'actualité politique et économique, qu'ils développent parfois en réflexions plus générales. Mais l'écrivain lorrain a su s'entourer de collaborateurs qui proviennent, pour la majorité, des milieux littéraires, notamment des petites revues symbolistes. A côté des militants socialistes ou anarchistes qui collaborent au journal, comme Eugène Fournière, Séverine, Clovis Hugues, Paul Lagarde ou Fernand Pelloutier, on trouve en effet de « purs » hommes de lettres, certains illustres ou déjà « confirmés », comme Paul Verlaine, Paul Bourget ou Edouard Rod ; des figures des milieux symbolistes, comme René Boylesve (de son vrai nom René Tardiveau), Joséphin Péladan ou Gustave Kahn ; les futurs leaders d'Action française, Charles Maurras et Léon Daudet, alors proches de l'Ecole romane de Moréas ; enfin, les jeunes auteurs qui forment le ban et l'arrière-ban des « barrésiens » d'alors : Camille Mauclair, Maurice Beaubourg, Lucien Muhlfeld ou encore Ernest La Jeunesse – qui d'ailleurs collaborent ou collaboreront à *La Revue blanche*[1].

Bien entendu, c'est la personne de Barrès qui fédère d'abord cette communauté très hétérogène, même si une révolte partagée contre l' « ordre établi » donne un semblant de cohérence idéologique à la réunion de ces individualités si différentes. En fait, la communauté idéologique est ici inséparable de la communauté d' « amitié », comme le soulignera René Boylesve en 1910 : « …*La Cocarde*, c'était Barrès. Dans un petit journal politique, un homme comme lui avait dû s'entourer non seulement de rédacteurs remarquables, mais de véritables écrivains, et qui, tous, tenaient leur directeur pour le plus grand écrivain de leur temps. Ce fut un cas assez curieux[2]. » Le politicien boulangiste Alfred Gabriel affirme, de même, que le lien commun entre ces collaborateurs était l'amitié pour l'auteur du *Culte du Moi* [3]. L'affect qui entoure la personne et l'œuvre de l'écrivain lorrain aurait donc permis de créer cette plateforme politico-littéraire commune qu'est *La Cocarde*. On pourrait aller jusqu'à dire que ce journal recrée la communauté fantasmée des lecteurs et admirateurs de Barrès, que ne sépareraient plus désormais les

[1] Pour C. Stewart Doty, c'est cette diversité des contributeurs qui a fait de ce journal un témoin incontournable du champ culturel de l'époque : « Only in the arts did *La Cocarde*'s writers see a wedding of Left and Right, and fully a third of the newspaper's daily fare covered them. […] Put together, all these intellectuals, be they Left or Right politically, made the newspaper one of the liveliest literary journals in the decline of symbolism. » (*From Cultural Rebellion to Counterrevolution : The Politics of Maurice Barrès*, *op. cit.*, p. 123)

[2] « Lettre d'Henry Boylesve », dans Henri Clouard, *« La Cocarde » de M. Barrès*, *op. cit.*, p. VII.

[3] *Ibid.*, p. XI.

oppositions idéologiques, ni la stricte distinction du politique et du littéraire, souvent maintenue dans les périodiques de l'époque.

L'unité du journal est assurée cependant par une certaine répartition des tâches. Barrès rédige de son côté les éditoriaux purement politique, dénués volontairement de toute afféterie stylistique, au point d'atteindre parfois une sécheresse toute prosaïque. Quant à la partie proprement littéraire du journal, elle est assumée par ses amis et admirateurs, en particulier par les jeunes « barrésiens » comme Mauclair et Muhlfeld, qui l'un et l'autre publient régulièrement des chroniques littéraires. Même Maurras et Léon Daudet se restreignent à des articles sur la culture et la littérature.

La Cocarde entretient en outre un dialogue implicite avec l'œuvre littéraire de Barrès. On trouve bien entendu des échos de son égotisme dans les articles politiques. On s'y préoccupe aussi de ce public privilégié des « jeunes gens » auquel s'adressait la trilogie égotiste. L'écrivain lorrain s'intéresse tout particulièrement à la jeunesse universitaire, qu'il présente, dès ses premiers articles, comme le lectorat de prédilection du journal :

> Ce que j'attends avec impatience, c'est le retour des jeunes gens de l'Université : élèves de faculté, boursiers, maîtres répétiteurs, jeunes professeurs. Les humbles de la science et des lettres ! […] Déjà ils nous écrivent. Ils sentent bien que la *Cocarde* sera leur expression. Nous les comprenons, nous les aimons de sentiment et d'entente, tous ici nous sommes de leur race[1].

Barrès se montre conscient des problèmes qui préoccupent cette jeunesse, en particulier les déficits criants selon lui de l'éducation universitaire, qui serait incapable de former les étudiants aux duretés de l'existence, et à les sortir du « prolétariat » intellectuel :

> Les entendez-vous, ces jeunes gens, ces révoltés et ces résolus qui en abordant la vie à vingt ans, souffrent affreusement au contact d'une dure société, parmi des luttes pour lesquelles ils ne sont ni équipés, ni armés, ni exercés, ni endurcis. Attendez un peu ! Ils vont se ressaisir, devenir des hommes libres, qui ne reçoivent de principes que d'eux-mêmes, et demain ils seront des ennemis de la société, bien plus, des ennemis des lois. / Bah ? Dira-t-on, ils sont quelques milliers. Soit ! une minorité ! mais le levain, dans la pâte informe. / Quand les jeunes gens désapprouvent leurs aînés, on peut tout espérer, tout craindre. Demain renie hier, c'est donc quelque chose de nouveau qui se prépare dans le monde. / Le budget de l'instruction publique, en dépit de ceux qui le votent, subventionne la révolution[2].

[1] Maurice Barrès, « Opprimés et Humiliés », *La Cocarde*, 14 septembre 1894.
[2] *Ibid.*

On aura reconnu, au passage, les allusions multiples et transparentes à l'œuvre, en l'occurrence à *Un homme libre* et à *L'Ennemi des lois*, et qui permettent de tisser des liens entre l'activité politico-journalistique et l'œuvre proprement littéraire.

La popularité de Barrès auprès des étudiants et des universitaires en général n'est pas, dans ces années-là, qu'une pure projection de sa part : il jouit auprès de ceux-ci d'un prestige immense, d'autant plus grand qu'au début des années 1890, une partie de l'« élite universitaire » se désolidarise de plus en plus de l'élite politique républicaine, pour adhérer aux mouvements anarchisants[1]. Un événement significatif de ce phénomène : lors des émeutes étudiantes de juillet 1893, où la « jeunesse des écoles » s'oppose au préfet de police Lozé et au sénateur Bérenger, jugés responsables de la répression morale et policière qui s'abat sur elle[2], les comités qui portent ses revendications adressent une lettre directement à Barrès, « le représentant le plus éminent de la jeunesse intelligente », pour lui demander de défendre leur cause[3]. L'écrivain lorrain leur répond alors qu'il est prêt à faire « tout ce qui est en son pouvoir pour les aider ». Or, *La Cocarde* sera utilisée, précisément, comme un porte-voix pour relayer, sur le plan des idées, une part de ces revendications – telles du moins que Barrès les interprète.

L'écrivain lorrain n'est cependant pas seul à s'intéresser, au sein du journal, à cette catégorie de lecteurs. Paul Brulat, un fidèle de Zola, se préoccupe lui aussi des « maux » de la jeunesse du temps, dans un article où, à la manière de Bourget, il cherche les causes de la stérilité de nombreux jeunes écrivains – pour leur opposer, précisément, le modèle de Zola : « A force de raisonner ces sentiments, le jeune homme moderne en arrive à ne plus sentir, desséché par cet esprit d'analyse, détestable manie dont on ne peut guérir, mal dont les ravages sont incalculables dans une âme jeune et qui la décompose, comme la pourriture un corps[4]. » De nombreux autres rédacteurs devaient partager son diagnostic – sans doute moins le remède proposé.

---

[1] Christophe Charle, *op. cit.*, p. 93.

[2] Au départ manifestation pacifique d'étudiants contre la censure morale qui leur est imposée par le gouvernement (un étudiant des beaux-arts avait été condamné pour offense à la morale publique lors du Bal des Quat'z'Arts), le mouvement tourne à l'émeute suite à la mort d'un jeune homme, et embrase, pendant une semaine, tout le Quartier Latin (voir Larry Portis, *Les Classes sociales en France. Un débat inachevé (1789-1989)*, Paris, Les Editions Ouvrières, 1988, p. 47-48).

[3] Voir le compte rendu des événements, « La manifestation des étudiants », *Le Figaro*, 4 juillet 1893, et C. Stewart Doty, *op. cit.*, p. 126.

[4] Paul Brulat, « Ce dont souffre le jeune homme moderne », *La Cocarde*, 2 octobre 1894.

3.2. Une figure en gestation dans le journal : l' « intellectuel »

La Cocarde est aussi un des laboratoires où prend forme, à cette époque, la figure de l' « intellectuel ». Il n'est pas anodin d'ailleurs que s'y côtoient aussi bien de futurs dreyfusards – la plupart des contributeurs issus de la gauche syndicaliste, mais aussi des journalistes ou écrivains comme Paul Brulat, Camille Mauclair, Gustave Kahn – que les opposants les plus farouches à la révision du procès, comme Maurras, Daudet, et bien sûr Barrès lui-même. L' « intellectuel » n'est évidemment pas sorti tout armé de ce journal, et d'autres milieux ont contribué de manière aussi décisive à sa « naissance » (notamment les revues anarchistes) ; mais on y perçoit clairement les tendances de fond qui vont donner corps à cette notion qui reste encore, au début des années 1890, sémantiquement floue, voire contradictoire.

On peut relever d'abord que le terme même d'« intellectuel », comme substantif, revient très fréquemment dans les titres des différentes contributions. Il apparaît significativement à deux reprises dans l'article de présentation de « la nouvelle Cocarde » :

> Que sera la « Cocarde » ? / Un journal d'opposition républicaine où se grouperont socialistes et intellectuels. / Un journal d'informations, qui mettra son honneur à ne pas sacrifier la sûreté à la rapidité. / Nous publierons tout prochainement la liste des hommes de valeur qui ont bien voulu répondre à notre appel et assurer la transformation de la « Cocarde » dans une direction hautement intellectuelle[1].

On trouve le terme dans plusieurs textes des militants socialistes qui collaborent au journal. Eugène Fournière consacre ainsi un article sur « Le socialisme et les intellectuels »[2], où il invite « l'aristocratie intellectuelle » à se joindre aux socialistes pour « éliminer la classe politique et son pouvoir ». Le journaliste et ancien député Alfred Gabriel, de tendance boulangiste-socialiste, appelle de même les « intellectuels » à « participer à l'expansion du socialisme scientifique[3] » ; l' « altruisme » devrait rester leur principale motivation : « L'indifférence est la plaie qui nous ronge. Si nos jeunes littérateurs qui s'essaient à des nouveautés les trouvent dans la grande question sociale, loin de les repousser, il faut les accueillir, les acclamer. A nous les intellectuels ! » Quant à Barrès, il avait déjà répondu positivement à cet appel, en prétendant que les

[1] « La Nouvelle *Cocarde* », *La Cocarde*, 5 septembre 1894.
[2] Eugène Fournière, « Le socialisme et les intellectuels », *La Cocarde*, 10 décembre 1894.
[3] Alfred Gabriel, « Les Intellectuels », *La Cocarde*, 21 septembre 1894.

« intellectuels » devaient, en s'intéressant à la question sociale, « élever toute l'humanité à l'intellectualité[1] ». Cependant, le terme « intellectuel » a encore un sens bien spécifique chez lui, comme on peut le constater lorsqu'il l'utilise pour définir ses collaborateurs : « …des jeunes gens, individualistes déterminés ou du moins fort conscients de leur cérébralité, des "intellectuels", comme on les qualifie dans les groupements socialistes[2]. » Barrès est encore fidèle ici au premier sens du terme, qui relève de la tradition renanienne, comme le remarque Christophe Charle :

> Dans les textes d'inspiration littéraire, « intellectuel » désigne les tenants du dilettantisme, de la cérébralité, de l'avant-gardisme et de l'aristocratisme qui méprise la foule, bref, les héritiers spirituels de Renan. Le mot constitue une sorte de superlatif d' « artiste » tel que l'emploie Flaubert[3].

Dans la pratique toutefois, Barrès s'éloigne tout à fait de cette définition. D'abord, on l'a vu, il prend ses distances avec le modèle, d'origine romantique et parnassienne, de l' « artiste ». Mais il conteste aussi la conception aristocratique du rôle de l'écrivain, défendue entre autres par un Leconte de Lisle, auquel Barrès préfère opposer l'exemple hugolien, qui aurait su maintenir un rapport plus étroit avec le peuple et les « grandes journées héroïques » de son histoire – même si c'est pour favoriser, in fine, l'installation d'une république corrompue : « Voilà leur service [des penseurs, des grands artistes]. Ils font émouvantes les idées. Ils créent un état d'âme. Leurs paroles mettent des ondes vibrantes dans les foules, rendent possibles les grandes journées – et l'installation des petits hommes[4]. »

Dans le même temps, on sent poindre certaines ambivalences dans la promotion de ce modèle. Barrès semble y voir une menace pour son autonomie d'écrivain. Juste après avoir reconnu en Hugo un précédent exemplaire, il affirme en effet que les hommes de lettres doivent refuser de « se mêler à l'intrigue quotidienne[5] », – alors que c'est précisément ce que *La Cocarde*, journal d'opinion plus que d'analyse, ne cessera de faire pendant six mois. Il y a donc parfois un décalage entre le discours tenu par Barrès sur sa fonction idéalisée d' « intellectuel », et sa réalisation effective. Car la politisation du rôle de l'écrivain, dont il est un des acteurs, aura bien une conséquence tout à fait concrète : celle,

[1] Maurice Barrès, « La Question des "intellectuels" », *La Cocarde*, 20 septembre 1894.
[2] Maurice Barrès, « Histoire intérieure d'un journal », *La Revue littéraire*, 15 novembre 1895.
[3] Christophe Charle, *op. cit.*, p. 57.
[4] Maurice Barrès, « L'intellectuel et la politique », *La Cocarde*, 24 février 1895.
[5] « Ils n'ont pas à se mêler à l'intrigue quotidienne. Ils se prêtent ; ils ne se donnent pas. »

précisément, de le « mêler à l'intrigue quotidienne ». L' « intellectuel », désormais, ne peut plus se contenter de « décorer les partis », comme le voudrait encore Barrès dans son article, mais il doit être un protagoniste à part entière du débat politique, avec les risques de « compromission » que cela implique. L'activité journalistique, lorsqu'elle devient politique, rend l'écrivain qui y participe plus que jamais « responsable ». Barrès en est d'ailleurs tout à fait conscient lorsqu'il affirme qu'« un journal n'est pas une page de livre ; c'est une action[1]. »

La Cocarde se donne aussi pour objectif de remédier à l'isolement de l' « intellectuel ». L'individualisme effréné qu'on impute généralement à ce dernier n'est pas renié par Barrès et ses collaborateurs, bien au contraire[2] ; mais on tente de réfléchir sur la manière de le concilier avec l'action collective. Le journal affiche même pour slogan idéologique : « individualisme et solidarité ». En fait, pour Barrès, il n'y aurait pas d' « antinomie irréductible » entre l'individu (et même l' « individualiste ») et la « collectivité ». Pour résoudre dialectiquement cette contradiction, il défend dans les colonnes du journal un socialisme utopique marqué par Proudhon. Inspiré par ce dernier, il présente le « fédéralisme » et l' « association libre », appliqués aussi bien à l'organisation de l'Etat qu'aux rapports de travail, comme une forme de panacée idéologique[3]. Enfin, le modèle d'action collective que représenterait *La Cocarde* devrait aussi être compris comme une tentative de dépassement de cet isolement social propre au créateur ou au penseur ; dès la (re-)création du journal, on y insiste en effet souvent sur la cohérence du groupe qui la compose, sur son unité d'équipe.

On voit donc qu'à travers cette entreprise de *La Cocarde*, Barrès a fait subir, par ses actions concrètes autant que par ses tentatives de redéfinitions conceptuelles, un glissement décisif au sens donné à ce rôle de l' « intellectuel » tel qu'il était jusqu'alors admis : désormais, l' « individualiste » conscient de sa « cérébralité » l'est devenu aussi de sa « responsabilité ». C. Stewart Doty résume ainsi ce basculement :

---

[1] Maurice Barrès, « Réflexions », *La Cocarde*, 5 septembre 1894.

[2] Barrès ne rompt pas, dans son activité journalistique, avec les principales leçons du *Culte du Moi* ; il cherche au contraire à mettre en avant ce qui les prolonge dans son action politique : « Oui, celui qui écrit ces lignes fut toujours et demeure partisan de l'individualisme. Il est même allé jusqu'à exalter l'isolement et une certaine révolte ! C'est que l'isolement est préférable à la disparition et à l'émiettement de la personnalité, qui sont l'ordinaire aventure de notre organisation moderne […]. » (Barrès, « Histoire intérieure d'un journal », *art. cit.*)

[3] C. Stewart Doty, *op. cit.*, p. 131-135.

> On his part, Barrès could welcome the diversity of his writers because he valued them as intellectuals, giving them that very name. An intellectual, he wrote in contrast to his condemnation of the intellectuals of the Dreyfus affair, is « a man who has had the good fortune to receive an integral education » and who, because of his concern « to lift all humanity to intellectuality », seeks a social transformation. He later wrote that the young intellectuals of *La Cocarde* were men who « came quite naturally to carry the curiosities and moral uneasiness » of earlier « psychologues » and « analysts », like the Goncourts, Taine, and Renan, « into dreams of social transformation. One saw it clearly at *La Cocarde*, where numerous young men were impassioned with sociology ». At any rate this approach certainly made *La Cocarde* lively reading and added to Barrès' stature and influence[1].

Certains jeunes « lettrés » barrésiens qui collaborent au journal vont tenter, eux aussi, de se mêler à la dispute politique – avec des succès pour le moins contrastés. Camille Mauclair, grand admirateur, comme on l'a vu, de l'œuvre barrésienne, va ainsi osciller, dans ses articles de *La Cocarde*, entre le recours à la diatribe politique et le désengagement « artiste », sans réussir à trouver de moyen terme vraiment satisfaisant.

La définition qu'il donne du terme « intellectuel » n'annonce rien du changement qui s'opère dans ces années-là ; elle reste fidèle à la conception initiale de cette notion, qui s'inscrit dans la tradition du « dilettantisme » renanien. Mauclair l'applique ainsi à la lignée des écrivains qui ont, depuis le milieu du siècle, défini la modernité littéraire, et dont le point commun serait un même « goût du rare » :

> « Le propre de l'intellectualité, c'est le rare. » […] C'est en effet le goût essentiel de l'esprit capable de synthèse, c'est-à-dire de santé, et il était fatal que le déchaînement des méthodes analytiques, en intéressant le penseur et l'écrivain à tous les détails, fit oublier le souci du rare, dispersât la sollicitude du contemplateur, et engendrât par la trop multiforme analyse un désir de se spécialiser, une vue plus courte, le trop grand respect du détail reproduit, l'anémie intellectuelle, l'*étude* au lieu du *livre*, la facilité donnée aux médiocres, l'art démocratisé qu'on appela le naturalisme. […] Un groupe d'artistes s'est élevé au milieu de ce siècle, qui en sera peut-être la grande génération au détriment du romantisme, et il s'y est élevé par la seul force de cette croyance en le culte du rare, du profond, du précieux, du *spontané savant* qu'est l'art des grandes heures. Baudelaire, Banville, Flaubert, Verlaine, Mallarmé, Villiers de l'Isle-Adam, Taine, ce bouquet septénaire de maîtres du parfait et du passionné ont été des aristocrates, des synthétistes de la pensée en face du monde[2].

[1] *Ibid.*, p. 127.
[2] Camille Mauclair, « Pour les intellectuels », *La Cocarde*, 28 novembre 1894.

Une telle définition de l'intellectuel, qui va bientôt devenir caduque, n'empêche cependant pas Mauclair d'écrire plusieurs articles « engagés » pour *La Cocarde*. Il s'agit le plus souvent de diatribes contre le parlementarisme et la corruption des institutions républicaines[1]. Le jeune critique entretient par là, aux côtés de Barrès, l'atmosphère de défiance envers les élites politiques, qui s'est installée dans le pays depuis le scandale de Panama – et dont profitent les opposants à la République, qu'ils soient anarchistes ou boulangistes. La presse traditionnelle est accusée aussi par lui d'être inféodée au pouvoir, ce qui lui permet en retour de légitimer sa propre parole journalistique, présentée comme la seule à demeurer vraiment libre et indépendante. Enfin, le critique se livre, sur un plan plus culturel, à une attaque systématique de la bourgeoisie, des ses institutions, de ses valeurs, des arts qu'elle promeut.

Mais progressivement, Mauclair avoue son malaise face à cette posture d'écrivain polémiqueur et engagé dans les débats de la place publique. Dans deux articles écrits en 1895, peu avant que Barrès n'abandonne le journal, il semble entamer un retour à la position de retrait propre à l'artiste pur. Il oppose ainsi, dans un article intitulé « Le coin calme », les consolations de l'art aux « vaines agitations politiques » ; il admet que son intérêt pour la politique tient surtout au rapport émotionnel qu'il peut entretenir avec elle :

> Je ne veux point commencer une série nouvelle de causeries en parlant ici de la politique : c'est un affreux sujet, et je ne m'y résigne que selon la passion du moment et les mouvements nerveux. S'il n'y avait pas de temps à autre des phénomènes intéressants, de belles canailles, ou des signes édifiants de la stupidité et de la lâcheté d'une assemblée, ou de quoi faire jaillir le sentiment de la haine, qui est fort, exaltant, violent et beau, il ne faudrait jamais toucher à la politique[2].

On voit que la politique n'intéresse Mauclair que dans la mesure où elle offre des possibilités d'expérience esthétique ; l' « intellectualité » reste comprise par lui dans l'horizon défini par le *Culte du Moi* : l'écrivain ne peut se livrer à l'action qu'en suivant la logique de principes autonomes, découlant des œuvres, et qui ne tiennent pas à des motifs extérieurs à la littérature. Toutefois, aucune alliance, même « objective », avec les hommes politiques ne semble envisageable à ses yeux ; il s'agit tout au contraire de valoriser les

[1] Voir en particulier les articles comme « Humilité des parlementaires » (16 octobre 1894) et « La Chambre oubliée » (10 octobre 1894).
[2] Camille Mauclair, « Le coin calme », *La Cocarde*, 4 janvier 1895.

seuls artistes : « Ils sont admirables, les artistes ! Ils continuent. Ils continuent au milieu de l'époque, avec une sérénité, un entêtement, un insouci d'enfants au berceau ; ils flottent comme des arches sur le sale déluge des consciences boueuses. » Enfin, dans un dernier article, Mauclair remet explicitement en cause la possibilité même d'un engagement de l'écrivain – un écrivain qui s'oppose définitivement selon lui, à n'en plus douter, à l' « homme d'action » :

> J'ai cru un moment que les artistes devraient être hommes d'action, prouver par l'action leur logique, conquérir par elle le droit de leur rêve. Mais comme je vois aujourd'hui qu'ils sont plus libres et plus tournés vers la puissance véritable et l'importance réelle de la vie que les hommes d'action qui les dédaignent !/ L'Art recourt à la défense admirable du silence. Il est permanent et attaché à la conscience. Il est partisan de ce qui ne passe pas. Et dans le bariolage bavard de la criarde humanité, l'artiste raillé par l'homme d'action ironise et contemple la gesticulation et la vocifération, gardant par devers lui le sens vrai et la beauté vraie du geste et de la parole[1].

On assiste ici au retour de Mauclair à une conception beaucoup plus mallarméenne de l'artiste, dont le jeune écrivain est par ailleurs l'un des promoteurs et défenseurs inconditionnels à ce moment-là. Sans doute faut-il y voir aussi un découragement du jeune homme face aux résultats difficilement quantifiables de la « révolte », fût-elle avant tout culturelle.

3.3. Un combat « culturel » contre les valeurs bourgeoises

La lutte politique, qui prolonge l'antiparlementarisme boulangiste, va être couplée en effet, dans *La Cocarde*, à une lutte proprement « culturelle », que C. Stewart Doty qualifie même de « rébellion culturelle » contre l'ordre bourgeois et ses valeurs – rébellion qui cristallise le plus souvent dans un refus de l'art bourgeois. Il s'agit là sans doute de l'une des originalités du journal dans le paysage médiatique de l'époque. C'est aussi cette révolte qui a permis de fédérer des écrivains si divers derrière l'entreprise barrésienne, d'autant que cette opposition aux valeurs bourgeoises se trouvait thématisée et légitimée dans l'œuvre égotiste Sans doute peu connue par les « barrésiens » tardifs de l'entre-deux-

[1] Camille Mauclair, « L'art en silence », *La Cocarde*, 13 février 1895.

guerres, et souvent réinterprétée par la suite comme un laboratoire du nationalisme[1], *La Cocarde* est certes un journal aux desseins politiques ambivalents, mais elle représente aussi un jalon méconnu de la défense de la modernité artistique contre la domination des « philistins » – ce dernier terme revient souvent dans les rubriques culturelles. On y trouve même parfois des attaques frontales contre l'académisme et les valeurs établies, qui ne sont pas sans similarité avec la radicalité adoptée, trente ans plus tard, par les revues d'avant-garde, futuristes ou surréalistes.

Cette « rébellion culturelle » est menée sur plusieurs fronts. Elle passe d'abord par une promotion de l'art moderne. On soutient par exemple le renouveau théâtral d'un Lugné-Poe, qui expérimente « un drame d'intensité et d'émotion première », même si on précise que « *L'Œuvre* touchera bien peu les questions sociales »[2]. On rend compte des expositions sur un artiste comme Puvis de Chavannes – peintre à la modernité certes plutôt consensuelle, mais non réductible, à cette époque, à l'académisme[3]. On évoque Sarah Bernhardt et son rapport au préraphaélisme[4]. On défend la musique wagnérienne contre les succès de Verdi en France[5]. On publie des extraits de roman d'un représentant du « décadentisme » comme le « Sâr » Péladan (notamment *Le dernier Bourbon*, nouvelle partie de son cycle *La Décadence latine*). On s'attaque aux facilités de la littérature bourgeoise : Lucien Muhlfeld s'en prend ainsi à l'omniprésence du « roman d'adultère »[6].

Enfin, on manifeste son intérêt pour la littérature étrangère : Gustave Kahn s'intéresse par exemple à la mode du roman américain, notamment de *Gallegher, and other stories* de Richard Harding Davis[7]. Certes, face à cette vague culturelle « cosmopolite », Maurras prétend qu'il est nécessaire d'établir un « protectionnisme littéraire » ; mais il doit reconnaître, malgré tout, que les auteurs scandinaves, comme Ibsen, ont eu au moins le

[1] Cette réinterprétation est aussi bien le fait de Barrès que de commentateurs issus de l'extrême droite nationaliste (comme Henri Clouard) ; elle apparaît souvent après l'Affaire, et minimise en fait à dessein l'hétérogénéité idéologique du journal ; surtout, comme le souligne Doty, elle fait mine d'oublier qu'il s'agissait d'un périodique clairement de gauche à l'époque de sa parution : les articles politiques, rédigés par des contributeurs comme la féministe Paule Minck ou le syndicaliste révolutionnaire Fernand Pelloutier, sont majoritairement de tendance socialiste, même chez Barrès, alors que les contributeurs marqués à droite (comme Maurras ou Hugues Rebell) s'occupent plutôt des rubriques littéraires, parallèlement aux jeunes écrivains de *La Revue blanche* (voir Doty, *op. cit.*, p. 121-123).
[2] Maurice Beaubourg, « Le théâtre de "l'Œuvre" », *La Cocarde*, 8 septembre 1894.
[3] Edmond Haraucourt, « Compte rendu sur l'Exposition Puvis de Chavannes », *La Cocarde*, 20 octobre 1894 ; Paul Guigou, « Puvis de Chavannes. L'intimité du maître », *La Cocarde*, 5 janvier 1895.
[4] L. Bernardini, « Sarah Bernhardt et le Préraphaélisme », *La Cocarde*, 12 novembre 1894.
[5] Camille Mauclair, « Les crincrins politiques », *La Cocarde*, 24 octobre 1894.
[6] Lucien Muhlfeld, « Libérons le roman ! », *La Cocarde*, 2 décembre 1894.
[7] Gustave Kahn, « La mode américaine », *La Cocarde*, 16 décembre 1894.

mérite de « débarrasser » la production dramatique française « des Valabrègue, Bisson, Gandillot » [1] . Surtout, Camille Mauclair lui oppose une vraie conception « internationaliste » de l'art. Pour contrer le déni de l'art moderne par la bourgeoisie française, il propose notamment de défendre l' « esprit nouveau » sur le plan international, en instaurant en France, en Belgique et en Allemagne une grande « sécession » européenne, sur le modèle des sécessions allemandes – celle en l'occurrence de Munich, qui regroupe alors des artistes comme Boecklin ou von Stuck. Il imagine cette « sécession » fondée sur une conception commune de l'élitisme artistique, qui coïncide ici encore avec sa conception de l' « intellectuel » :

> Pourquoi ne donnerions-nous pas la main à ces hommes ?/Il s'est levé en France depuis dix ans une génération d'esprits libres, d'individualistes résolus à sauvegarder l'aristocratie de la pensée, la seule digne, la seule valable, et qu'il faut défendre contre l'égalitarisme jusqu'aux dernières ressources. […] Aujourd'hui cette génération, malgré l'hostilité des hommes en place et l'obstination de la routine, est parvenue à se constituer libre et savoureuse sans sécheresse de cœur, passionnée sans irréflexion, espérante sans duperie, confiante dans les forces immanentes de la vie pour exister et laisser des traces hautaines de son passage. […] Eh ! bien, puisqu'il existe, cet *esprit nouveau*, qui étonnera peut-être plus qu'on ne pense l'autre, qu'on évoque dans les milieux *bien pensants*, pourquoi ne pas lui donner la sanction suprême en appelant à nous, partout où des intellectuels travaillent, ceux qui pensent comme nous[2] ?

On voit que l'esprit anti-establishment de ce projet de « sécession » internationale peut expliquer sans difficulté la présence d'un tel article dans *La Cocarde*. Cet article montre aussi que la modernité artistique se conçoit alors comme une alliance de termes qui paraîtra incongrue pour certaines avant-gardes du XX[e] siècle : une modernité à la fois internationale, élitiste, antibourgeoise et antidémocratique…

Cette promotion tous azimuts de la modernité ne va pas toutefois sans certaines frictions entre les collaborateurs du journal. C'est le rapport à Zola qui cristallise notamment les principales divergences. Les contributeurs de tendance nettement socialiste le présentent en général comme un modèle à suivre pour créer une authentique « littérature sociale ». C'est l'avis, par exemple, de Paul Lagarde[3] et de Paul Brulat[1]. Quant

[1] Charles Maurras, « A propos de "Protectionnisme littéraire" », *La Cocarde*, 29 novembre 1894.
[2] Camille Mauclair, « Un projet d'association artistique », *La Cocarde*, 24 septembre 1894.
[3] Paul Lagarde, « Le socialisme dans la littérature », *La Cocarde*, 20 décembre 1894.

à Barrès, qui pourtant n'a jamais caché son aversion pour le naturalisme, il considère que Zola reste malgré tout, pour l'étranger, « un grand Français », et mérite d'être respecté comme tel, même s'il ne partage pas l'enthousiasme des Européens pour « cet abondant descripteur »[2]. D'autres en revanche ne rechignent pas à consacrer de longs articles pour éreinter l'auteur de *Germinal*. C'est le cas en particulier de Camille Mauclair, qui confond dans un même mépris Zola et les représentants les plus falots du gouvernement opportuniste, comme le président de la république Jean Casimir-Perier (qui fut aussi l'un des artisans des fameuses « lois scélérates » contre les anarchistes) :

> Casimir Zola, ai-je écrit. Oui, ce devrait être son nom. Cet homme est devenu une façon de président de la République des Lettres Démocratiques ; on ne peut pas plus y toucher qu'à l'autre. C'est un agenouillement universel de journalistes payés, et jamais l'aplatissement devant le succès et les gros sous n'a atteint des proportions pareilles. L'exhibitionnisme a trouvé son criterium, c'est Casimir Zola[3].

On retrouve ici cette convergence entre une opposition proprement littéraire, qui prend sens au sein du champ littéraire, et une révolte d'ordre politique, contre les institutions républicaines et leur représentants. De telles associations acquerront leur véritable signification lors de l'affaire Dreyfus, même si on assiste parfois à d'étonnants chassés-croisés : Camille Mauclair lui-même prendra fait et cause pour Dreyfus, et se rapprochera de Zola à partir de 1897[4], alors que les antidreyfusards feront leurs les arguments de l'ancien journaliste…

La révolte contre les valeurs bourgeoises en art peut aussi s'exprimer par des attaques, teintées d'anarchisme, contre les instances officielles de légitimation artistique. Ces dernières ne seraient, pour les contributeurs de *La Cocarde*, que le miroir de l'incompréhension des élites politico-économiques envers l'art moderne – ignorance sans doute en partie réelle, mais aussi relue à travers des grilles de lecture fortement idéologiques (en l'occurrence boulangistes ou anarchistes). On fustige ainsi ceux que Gustave Kahn appelle les « philistins », que le poète symboliste essaie de définir plus précisément dans le premier article qu'il leur consacre. Il y a d'abord les « philistins

---

[1] Paul Brulat, « Ce dont souffre le jeune homme moderne », *La Cocarde*, 2 octobre 1894.
[2] Maurice Barrès, « Zola à Rome », *La Cocarde*, 6 novembre 1894.
[3] Camille Mauclair, « Casimir Zola », *La Cocarde*, 14 novembre 1894.
[4] Voir Simonetta Valenti, *op. cit.*, p. 47.

politiques », incapable d' « apporter aucune modification aux systèmes politiques qu'on leur a professés, changeant demain de place, de votes, de direction, ils apporteront à leur nouveau parti la même roideur, la même allure de poupée creuse, qu'ils donnaient au parti d'hier. » Et il y a les « philistins des lettres », qui « grimpent à l'assaut du neuf d'une allure lourde, ils vont à l'archaïsme d'un pas traînant ; ils défendent de bonnes vieilles doctrines qui furent longtemps très saines, par réciprocité ils en rhabillent de draps neufs[1]… ». On le voit, il s'agit d'un catégorie très relative et « ouverte », mais qui permet, pour ceux qui en font usage comme Gustave Kahn, de débusquer les opportunistes de tous les partis et de toutes les écoles, au nom d'une authenticité politique et artistique partout bafouée.

Camille Mauclair, pour sa part, multiplie ses attaques contre les institutions « bourgeoises » qui consacrent œuvres et artistes. Il s'attaque par exemple au système de distinction honorifique, mis en place par la République[2]. Pour le jeune écrivain, ce sont les œuvres seules qui « décorent et honorent » les artistes, et non les hommes politiques, incapables de rien comprendre aux subtilités de l'art moderne. Derrière cette critique, on sent poindre surtout le sentiment d'injustice face à un système de récompenses qui oublierait les artistes authentiques au profit d'arrivistes sans talent. Mauclair cite pour exemples les peintres impressionnistes, comme Degas ou Monet, ignorés par la république, alors qu'un Geffroy a droit à la reconnaissance de cette dernière ; ou encore le cas de Mallarmé, tout à fait oublié par les instances officielles, face à un Léon Hennique qui aurait bénéficié indûment de sa décoration. Resterait pour les artistes véritables ce lot de consolation, celui d'être, en fin de compte, les seules vraies instances de légitimation : « Il faut bien que les artistes se le disent : à l'heure actuelle, on ne les honore pas. Ce sont eux qui honorent. »

Mauclair s'en prend aussi aux musées et aux institutions qui favoriseraient l'imitation : « Je ne sais rien de plus détestable que l'idée de continuation, rien de plus nuisible que l'exemple des prédécesseurs et la société actuelle se décompose et va droit à sa perte en partie à cause de sa croyance qu'il faut imiter ce qui a eu lieu[3]. » Or, les « grands » artistes et penseurs seraient grands précisément parce qu'ils ne peuvent être imités et continués. L'enseignement, en particulier universitaire, participerait lui aussi de cette illusion qu'on

[1] Gustave Kahn, « Chronique - Histoires de Philistins », *La Cocarde*, 4 octobre 1894.
[2] Camille Mauclair, « L'honneur et la Croix », *La Cocarde*, 9 janvier 1895.
[3] Camille Mauclair, « Les Musées nuisibles », *La Cocarde*, 3 octobre 1894.

peut prolonger un passé prestigieux. En cela, rien ne serait plus pernicieux que la manie contemporaine du commentaire, qui serait une façon de nourrir la jeunesse avec des morts tout en embaumant les œuvres du passé :

> Les générations crient de vie ! On ne les nourrira pas de la chair des morts ! L'éducation des Universités est incompréhensible à un homme de bon sens : qui n'en a souffert ? Ce défilé de fantômes illustres commentés par des cuistres qui cachaient la vie d'aujourd'hui et de demain derrière celle d'hier, quelle préparation dérisoire à l'existence où le collège nous jetait brutalement. […] la manie terrible sévit, de nous donner en exemple les morts : on vit sur eux ; comme des parasites sur un corps robuste[1].

Les reproches, d'ordre essentiellement culturel, que Mauclair adresse à l'enseignement rejoignent, on le voit, les critiques plus politico-idéologiques de Barrès sur l'université, cause principale, selon ce dernier, de l'apparition d'un « prolétariat de bacheliers ». Il semble suivre encore l'écrivain lorrain lorsqu'il considère les générations d'artistes comme hermétiques les unes aux autres :

> [Les morts célèbres] pensèrent que n'ayant pas la même âme et les mêmes sens, ils ne pouvaient se servir de ce qui était fait : et l'eussent-ils pu, qu'une répugnance les en eût empêchés. Il leur eût semblé qu'ils dérobaient quelque chose. Ils furent originaux./Ce que veulent les hommes, c'est inventer. Il faut qu'ils se créent leur demain moral[2].

En condamnant ainsi la présence trop envahissante des morts – qui nous rendrait précisément infidèles à leurs exemples –, Mauclair reprend en fait à son compte la formule-choc qui termine l'avertissement de *L'Ennemi des lois* : « Les morts ! Ils nous empoisonnent ! […] Donner des préjugés aux enfants, c'est, n'est-ce pas, toute l'éducation ? Les préjugés qu'on impose à nos enfants dans nos écoles et ailleurs contredisent leurs façons de sentir[3]. »

Les conclusions de Mauclair quant à ce rapport au passé sont plutôt iconoclastes, et anticipent, par-delà l'influence de Barrès, l'appel de Marinetti de 1909 à brûler livres et musées[4] :

---

[1] *Ibid.*
[2] *Ibid.*
[3] *L'Ennemi des lois*, *op. cit.*, p. 266.
[4] C'est Henri Clouard qui, en 1910, fait ce rapprochement (*op. cit.*, p. 13).

> Je voudrais qu'on fermât les musées. […] Les musées, l'enseignement, les représentations du répertoire, les rééditions avec commentaires, autant de regards en arrière. Laissez les hommes aller en avant, fermez le passé, interdisez-le, contraignez les nouveaux venus à inventer tout ce dont ils ont besoin. […] Oui, je crois fermement que les musées et tous les témoignages du passé sont nuisibles.

Cette condamnation du passé côtoie étrangement, dans *La Cocarde*, les premières élaborations idéologiques de Barrès sur « la terre et les morts », et sur l'ancrage des individus dans leur « petite patrie » – thèmes qui seront, on le sait, au cœur des *Déracinés*. L'écrivain lorrain résumait d'ailleurs ce programme, présenté comme commun, dans un article sur la « Glorification de l'énergie » :

> Mais quoi ! dans la *Cocarde*, chaque jour on peut les vérifier, les manifestations de notre haut sentiment de l'énergie. Méthodiquement, mes amis et moi nous poursuivons notre tâche. Sans doute, nous ne traitons pas ici du développement de la personnalité, mais de la vie de relations ; c'est au livre, spécialement, de parler de la culture du « Moi ». Mais dans cette feuille et sous des formes variées, nous nous proposons de susciter ou de fortifier cette énergie par quoi l'homme prend conscience de sa terre, de sa race, de ses traditions, de son groupe national[1].

Ces aspirations paraissent opposées à ce que défendent, dans le même journal, Mauclair et d'autres contributeurs « barrésiens », soucieux d'affranchir le Moi de tout ce qui l'entrave. Mais on voit aussi que Barrès ménage encore, dans cet article, la « culture du Moi », sa légitimité littéraire tout au moins – et semble insister davantage sur l' « énergie » que sur l'ancrage traditionaliste.

3.4. Une notion rassembleuse : le culte de l' « énergie »

La « glorification de l'énergie » constitue sans doute, en effet, l'un des autres points de ralliement qui unissent les collaborateurs de la revue. Le terme est à la mode dans ces années-là, comme l'a montré Pierre Citti[2]. Le culte de l' « énergie » – individuelle comme collective – repose en fait sur une valorisation commune de l'instinct, de la spontanéité, de l'exaltation pour elle-même. Outre l'article de Barrès cité ci-dessus, plusieurs contributions vont dans ce sens. On peut évoquer par exemple la défense de la tauromachie par Hugues Rebell, dans une veine qu'exploitera plus tard Montherlant :

---

[1] Maurice Barrès, « La Glorification de l'énergie », *La Cocarde*, 19 décembre 1894.
[2] Voir Pierre Citti, *Contre la décadence*, *op. cit.*, p. 113-126.

> Les courses de taureaux n'auraient que cet avantage d'unir tout un peuple dans une même émotion, cela ne suffirait-il pas à les justifier ? Ce théâtre de combat est le seul, en effet, qui intéresse également l'artiste et le manœuvre, l'homme du monde et l'ouvrier. Le spectacle des luttes sanglantes, d'une vie en danger, des actes de courage, éveille chez tous les spectateurs l'âme simple et primitive qui sommeillait[1].

La tauromachie offrirait donc non seulement un spectacle pour les esthètes avides d'exaltation, mais serait propice aussi à créer les émotions rassembleuses, celles qui éveillent l'« instinct collectif »… On retrouvera, comme on le sait, cette mystique de la « communion » populaire dans *Les Déracinés*, notamment dans l'épisode des funérailles de Hugo.

Ernest La Jeunesse se montre, lui aussi, marqué par ce paradigme de l'« énergie ». Dans l'un de ses articles, il présente sous cet angle un chahut d'étudiants provoqué lors d'une conférence donnée, dans une salle du Quartier latin, par l'historien républicain Anatole Leroy-Beaulieu[2]. Il y trouve un prétexte pour décrire l'opposition savamment théâtralisée entre deux générations que tout semblerait séparer. D'un côté, le conférencier et ses collègues, symboles de « mort » et de « programmes étriqués » ; de l'autre, « la vie que ces jeunes hommes faisaient trembler en leurs yeux, en leurs colères ». Le chahut ainsi organisé et symbolisé devient plaisir pour le spectateur qui le contemple : «… de l'âpreté de ces injures à bout portant, de ces interpellations, de ces ripostes, se dégageait une émotion précieuse. C'était beau. » La bataille idéologique entre étudiants contestataires et représentants de l'élite universitaire devient donc le lieu d'une esthétisation, qui convoque « émotion » et « énergie » – et fait passer au second plan la nature exacte des tensions idéologiques qui ont causé l'algarade. Il n'y aurait d'ailleurs, pour La Jeunesse, que deux partis à opposer dans cette bataille réelle et symbolique : « Par-delà les étiquettes, par-delà les sectes, je ne vois que deux partis : le parti de la mort, le parti de la vie. » Le parti de la vie, bien entendu, c'est celui de la jeunesse, dans laquelle se reconnaît celui qui s'est attribué un pseudonyme sans équivoque sur ce point. La Jeunesse termine son article par un appel à l'union des jeunes gens derrière Barrès, et le conclut par une invocation à l'« énergie » :

> Maurice Barrès vous a déjà salués de ce beau nom : le parti de demain. Vous êtes la vie, vous êtes le parti de l'éternité, vous êtes vainqueurs d'avance : la lutte

[1] Hugues Rebell, « Sur les tauromachies », *La Cocarde*, 1er novembre 1894.
[2] Ernest La Jeunesse, « Le parti de la vie », *La Cocarde*, 12 janvier 1895.

> commence, âpre et belle. Opposons à la méchanceté hargneuse, à la petitesse de nos adversaires notre vigueur haute, confiante et large. Et le jour qui se lève est le jour de notre triomphe. Organisons-nous et vainquons ! Vive l'énergie[1] !

L'article de La Jeunesse est révélateur à la fois du syncrétisme culturel qui prévaut à *La Cocarde*, et des ambivalences politiques du journal, où des tendances contradictoires tentent leur synthèse, mais sans réellement y parvenir à moyen terme ; un journal où la politisation accrue des écrivains côtoie encore un « dilettantisme » artiste peu soucieux de « responsabilité ». Le recours à des notions comme celle d'« énergie » permet en quelque sorte de masquer les véritables dissensions idéologiques, derrière un « œcuménisme » sans doute sincère chez les collaborateurs du journal, mais gros de malentendus. L'affect qui entoure la personne même de Barrès, véritable ciment de la rédaction, concourt aussi à cette occultation.

Certes, les prémices du nationalisme barrésien ne sont pas toujours aussi évidents qu'ont voulu le faire croire à posteriori les acteurs de ce périodique – et Barrès au premier chef[2]. Il est toutefois des signes qui ne pouvaient tromper sur les différences irréductibles entre les objectifs idéologiques visés par chacun. Il est par exemple révélateur que les premiers articles concernant l'affaire Dreyfus aient paru dans le journal, sous la plume de Barrès, sans susciter de réactions au sein de la rédaction. Certes, l'instruction du procès est restée secrète, et personne n'a bien sûr encore conscience, à ce moment-là, de l'injustice qui est en train de se jouer, mais déjà apparaissent certaines conceptions antisémites chez l'auteur lorrain, qui expliqueront ses positions ultérieures. Dans une optique boulangiste, le nouveau « scandale » lui apparaît d'abord comme révélateur de la corruption du monde politique[3] ; il défend même la présomption d'innocence du capitaine accusé[4]. Mais lors de

---

[1] *Ibid.*

[2] « Un sage aurait, dès ce début [de la carrière de Barrès], discerné chez les tenants du "Culte du Moi" des formations très diverses, mais nous avions en commun le plus bel élan de la jeunesse. Nous nous groupâmes tous, mistraliens, proudhoniens, jeunes juifs, néo-catholiques et socialistes dans la fameuse *Cocarde*. Du 1er septembre 1894 à mars 1895, ce journal fut un magnifique excitateur de l'intelligence. Je n'ai jamais fini de rire quand je pense que cette équipe bariolée travailla aux fondations du nationalisme, et non point seulement du nationalisme politique mais d'un large classicisme français. Parfaitement, Fournière, Henry Bérenger, Camille Mauclair étaient avec nous. Il y a avait un malentendu. On le vit quand parurent *Les Déracinés*, qui, peu avant une crise publique trop retentissante, obligèrent de choisir entre le point de vue intellectuel et le traditionalisme.» (Maurice Barrès, « Préface » à l'édition d'*Un homme libre* de 1905, *op. cit.*, p. 92)

[3] Maurice Barrès, « Dreyfus sera décoré », *La Cocarde*, 1er décembre 1894.

[4] Maurice Barrès, « Ecoutons l'accusé », *La Cocarde*, 8 décembre 1894.

la dégradation de Dreyfus, dans un article intitulé « La parade de Judas[1] » (*La Cocarde*, 6 janvier 1895), il ne fait plus de doute, pour lui, que la culpabilité du capitaine éclate sur sa « figure de race étrangère »…

Ces éléments d'une dissension future, encore inaperçus, n'invalident cependant pas le fait que *La Cocarde* a été l'un des laboratoires de l' « intellectuel ». On y trouve sans doute déjà, de façon latente, les éléments qui constitueront les cocktails les plus explosifs du XX^e^ siècle : l'intellectuel qui s'élabore là est souvent hanté par les forces de l'Inconscient (au sens de Hartmann), par les appels de l' « instinct » et par le pouvoir « charismatique » de sa propre parole ; on y trouve aussi un penchant pour l'esthétisation du politique, dont on connaît, depuis les analyses fameuses de Walter Benjamin, l'importance dans les idéologies totalitaires. Dans le même temps, cet « intellectuel » se montre avide de justice sociale, contestataire de l'ordre aliénant imposé par les classes dominantes, et promoteur de la modernité artistique. Cette disparate idéologique n'a, en soi, rien de négligeable dans les potentialités qu'elle renferme[2], mais elle correspond en même temps à une tendance d'époque, qui peut faire cohabiter des courants politiques et des options intellectuelles à nos yeux incompatibles. Mais ce qui, avec ce journal, importe sans doute davantage dans la constitution d'une « exemplarité » barrésienne, c'est le public que cette posture ambiguë visait prioritairement. En se présentant comme un journal avant tout « littéraire », *La Cocarde* cherche d'abord à pousser à l'engagement les écrivains – des écrivains qui pensent la politique à partir de leur propre univers de référence. Le journal tente aussi, en couplant les questions proprement politiques à la dimension plus large d'une « révolte culturelle », de répondre aux dilemmes posés à ces écrivains non spécialistes, qui ne possèdent pas, pour intervenir sur les « questions sociales » ou dans le débat d'idées, la légitimité des universitaires, qu'ils soient philosophes ou savants. On peut faire l'hypothèse que si Barrès a exercé une telle fascination sur certains acteurs du champ littéraire, c'est qu'il leur offrait un modèle de l' « intellectuel » à leur mesure : leurs prises

[1] Maurice Barrès, « La parade de Judas », *La Cocarde*, 6 janvier 1895.

[2] Potentialités qui se prêtent à des lectures divergentes : si Zeev Sternhell fait de l'entreprise de *La Cocarde* un moment annonciateur des alliages idéologiques propres à la « politique des masses du XX^e^ siècle » (*Maurice Barrès et le nationalisme français*, *op. cit.*, p. 224-232), C. Stewart Doty verrait plutôt un anachronisme dans une telle lecture « proto-fasciste » de ce journal (*op. cit.*, 121-122) : celui-ci se serait clairement rangé parmi les périodiques « socialistes » de l'époque – même dans son « antisémitisme social », alors largement partagé à gauche.

de position pouvaient être fondées avant tout sur une appréhension « esthétique » et « sensible » de la société et de la politique – et tirer leur nature collective de la seule revendication d'appartenance à une « communauté de sensibilités », liée par l'admiration partagée pour un « maître ». En dehors des catégories de la raison universelle et impersonnelle prônées par les futurs « intellectuels » de l'Affaire s'invente donc avec Barrès l'image de l' « intellectuel » essentiellement écrivain, qui n'est pas réductible à l'universitaire, même s'il tente, jusqu'en 1895, des alliances objectives avec lui. En attaquant la classe politique et le parlementarisme, ces écrivains n'expriment sans doute pas seulement leur dégoût du philistinisme : ils tentent peut-être aussi de réaffirmer une autorité disparue, et que l'État aurait reprise à son compte, selon un mouvement de balancier mis en évidence par Régis Debray, et que résume ainsi José-Luis Diaz : « …les écrivains et les intellectuels ne peuvent escompter quelque importance sociale qu'aux époques où le fondement symbolique du pouvoir politique faiblit – lorsque l'État, vecteur de la *potestas*, n'assume plus l'*auctoritas*[1]. » Il n'est pas exclu que les attaques idéologiques de *La Cocarde* soient finalement une tentative de refonder, sur le dos d'une république présentée comme corrompue, cette légitimité du « pouvoir intellectuel », perdue sans doute depuis l'époque romantique et le retranchement des écrivains dans leur tour d'ivoire.

Il n'empêche que la posture proprement politique de l'écrivain Barrès n'ira pas sans susciter, par la suite, le scepticisme accru de nombreux confrères, heurtés non seulement par une idéologie avec laquelle ils sont en désaccord profond, mais aussi par la transgression que représente cet engagement face à la « pureté » de l'activité littéraire. Elle connaîtra cependant aussi sa postérité, et non des moindres : sans vouloir mentionner ici les thuriféraires du nationalisme situés du côté de Maurras, on peut surtout évoquer un héritier inattendu comme Louis Aragon, qui se servira en effet du Barrès nationaliste comme miroir de ses propres hantises politiques, au moment de son plein engagement au sein du parti communiste. On peut aussi évoquer les membres de *La Revue blanche*, fascinés par l'anarchisme barrésien, et dont certains espéreront sincèrement qu'il s'engage du côté de Dreyfus durant l'Affaire. La déception sera à la hauteur des attentes soulevées par ce rôle nouveau de l'intellectuel que Barrès a en quelque sorte inauguré.

[1] Régis Debray, *Le Scribe. Genèse du politique*, Paris, Grasset, 1990, p. 112 et suivantes, cité dans José-Luis Diaz, *L'écrivain imaginaire*, *op. cit.*, p. 82.

DEUXIÈME PARTIE

I. MAURICE BARRÈS ET LES JEUNES GENS DE *LA REVUE BLANCHE* : DE LA VÉNÉRATION À LA RUPTURE (1891-1900)

1. Quand une revue devient une « communauté de lecteurs »

1.1. Une revue « systématiquement avancée dans tous les ordres » (Julien Benda)

Si l'on cherche un lieu où le « barrésisme » a pu trouver ses soutiens les plus enthousiastes et les plus déterminants dans les années 1890, il faut se tourner vers *La Revue blanche* : sans doute est-ce là que se concentrent la plupart des jeunes admirateurs de Barrès, et ceux qui contribueront de manière décisive à la propagation de son image auctoriale. Cette influence ne s'exerce pas de façon univoque : la posture barrésienne y révèle aussi ses ambivalences, et peut induire, chez ses admirateurs, des interprétations divergentes. On s'interroge d'abord sur la portée de l'éthique issue de la « culture du Moi ». Tantôt sacralisée comme un mode de vie libératoire, tantôt raillée comme un simple jeu littéraire, et prétexte alors à détournements, l'égotisme de l'écrivain lorrain n'en interpelle pas moins la plupart des collaborateurs de la revue. On éprouve en outre une certaine difficulté à concilier cette éthique avec l'engagement politique de Barrès, tout en étant fasciné par son activisme et plus généralement par les promesses de changement social que véhicule alors l'anarchisme. Ces contradictions latentes ou manifestes du « barrésisme », telles que les jeunes gens de *La Revue blanche* les perçoivent, et parfois même les vivent, vont s'exacerber au moment de l'Affaire ; les questions, jusqu'alors plutôt théoriques, posées par l'exemple barrésien acquièrent soudain une dimension tout à fait concrète, face à une actualité qui exige de chacun qu'il prenne position. Or, c'est aussi à ce moment-là que le magistère de Barrès devient, pour ces jeunes gens, problématique, voire tout à fait compromis, quand il s'avère que le « maître » opère des choix idéologiques contraires à leurs valeurs. Certains ne vont pourtant pas renoncer tout à fait à leur admiration, mais il s'agira alors de mobiliser des stratégies pour légitimer cette fascination contradictoire envers un « maître » impossible.

On connaît le prestige de *La Revue blanche*, véritable laboratoire de la modernité artistique au tournant du siècle[1]. Fondée d'abord en Belgique en décembre 1889 par de jeunes littérateurs imbus de symbolisme, la revue migre à Paris en octobre 1891, et sort de l'obscurité grâce au patronage avisé des trois frères Natanson (Thadée, Alexandre et Louis-Alfred) ; autour d'eux se réunit une rédaction de jeunes écrivains et intellectuels qui vont conférer au périodique un rayonnement sans précédent. Pendant plus de dix ans, jusqu'en 1903 où elle cesse définitivement de paraître, cette revue constitue à la fois un creuset et un carrefour pour les nouvelles idées esthétiques, mais aussi politiques et « sociétales », de la fin du siècle. Elle prépare aussi bien l'émergence du groupe de *La NRF* que celle des avant-gardes historiques. La plupart des artistes qui comptent à ce moment-là, ou qui vont compter dans les décennies suivantes, y collaborent : les maîtres de l'heure, Mallarmé et Verlaine ; mais aussi des auteurs plus jeunes promis à la carrière que l'on sait : Mirbeau, Jarry, Gide, Claudel, Proust, Renard, Péguy, Benda, Apollinaire, pour ne citer que les plus connus. Les peintres les plus représentatifs du postimpressionnisme y sont aussi présents, tantôt comme illustrateurs, tantôt comme théoriciens de l'art, ainsi que dans les événements (comme les expositions) organisés autour d'eux par les mécènes de la revue : il faut citer les noms de Toulouse-Lautrec, de Bonnard, de Signac, de Vuillard, de Vallotton, de Denis. Enfin, la revue va s'engager, à la fin de la décennie, dans plusieurs combats politiques marquants, en particulier dans l'affaire Dreyfus, dont elle est un des fers de lance intellectuels : elle participe activement à la campagne pour la révision du procès, et manifeste un soutien inconditionnel à Zola, malgré les divergences quant à la valeur de son œuvre. Elle fait siennes aussi d'autres luttes progressistes, comme la dénonciation du colonialisme ou la défense des minorités opprimées – elle rend compte par exemple de la situation des Arméniens dans l'Empire ottoman et des premiers massacres à grande échelle dont ils sont victimes, entre 1894 et

[1] La bibliographie sur la revue est abondante. Nous avons privilégié, pour notre recherche, les études suivantes : A. B. Jackson, *La Revue blanche (1889-1903). Origine, influence, bibliographie*, Paris, Minard, 1960 ; Georges Bernier, *La Revue blanche, ses amis, ses artistes*, Paris, Hazan, 1991 ; Paul-Henri Bourrelier : *La Revue blanche : une génération dans l'engagement, 1890-1905*, Paris, Fayard, 2007 ; la thèse de Cécile Barraud : *La Revue blanche (1891-1903) : la critique littéraire et la littérature en question*, sous la direction d'Eric Marty, Université Paris Diderot – Paris 7, 2007 ; Olivier Barrot et Pascal Ory, *La Revue blanche. Histoire, anthologie, portraits*, Paris, Éditions de la Table Ronde, 2012.

1896[1]. Elle défend les idées de réforme sociale et d'émancipation individuelle : nombre de rédacteurs s'y affichent comme anarchistes, à l'instar d'Octave Mirbeau, de Bernard Lazare, ou encore de Félix Fénéon, qui fut secrétaire de rédaction de la revue de 1894 à 1903 ; certains avouent une préférence pour les idées socialistes, comme le jeune Léon Blum, qui s'illustre surtout alors dans la critique littéraire. Enfin, face à la méfiance récurrente dont fait preuve une partie du monde lettré envers le « cosmopolitisme », on y témoigne d'une ouverture sans précédent pour la littérature étrangère ; on y publie et défend notamment Tolstoï, Nietzsche, Thoreau, Ibsen, Strindberg, Twain, Wilde. Tout, dans cette revue, semble ainsi justifier ce jugement de Julien Benda qui, en 1936, définissait l'« esprit *Revue blanche* » comme « systématiquement avancé dans tous les ordres[2] ». Avec le recul, et au vu de ce que représente désormais pour nous cette revue, l'*aura* de Barrès sur nombre de ses contributeurs ne peut que nous en paraître plus surprenante, voire paradoxale.

Il faut toutefois préciser que cette influence, mise en évidence par la plupart des historiens de la revue, n'est ni constante, ni uniforme[3]. Elle s'exerce surtout dans les premières années d'existence du périodique – mais, il est vrai, de façon profonde –, pour s'estomper à partir de 1894. C'est à partir de cette date que se révèlent les premières dissensions autour de l'écrivain lorrain : deux comptes rendus fortement divergents concernant la représentation d'*Une journée parlementaire*, pièce de théâtre « pamphlétaire » de Barrès qui dénonce les « panamistes », en donnent les premiers signes évidents. Mais c'est bien entendu l'Affaire qui consomme la rupture avec le « maître ». Alors que Blum pensait encore, à l'automne 1897, pouvoir rallier Barrès à la cause dreyfusarde, les positions sans équivoque de celui-ci, en particulier sa condamnation de la « protestation des intellectuels » en février 1898[4], ternissent définitivement son aura. Lucien Herr se charge alors de lui adresser le « P.P.C » symbolique de la revue dans une réponse à valeur collective, et où le bibliothécaire de l'École normale se livre à une déconstruction magistrale de l'idéologie barrésienne et de son antidreyfusisme.

[1] Voir Paul-Henri Bourrelier, *op. cit.*, p. 557-562.
[2] Julien Benda, *La Jeunesse d'un Clerc*, 1936, cité par A. B. Jackson, *op. cit.*, p. 130.
[3] Pour une synthèse générale de cette influence barrésienne sur la revue, on peut se référer au chapitre qu'y consacre Paul-Henri Bourrelier dans *op. cit.*, p. 602-618.
[4] Maurice Barrès, « La Protestation des Intellectuels ! », *Le Journal*, 1er février 1898.

À cette progressive désaffection, il faut ajouter que, dans les années où Barrès fait encore figure de maître à penser (et à écrire) au sein de la revue, seul un nombre limité de contributeurs se réclament explicitement de cette influence. À l'exception notable de Léon Blum, ces « barrésiens » de la revue ne sont pas passés, pour la plupart, à la postérité. Cependant, ils forment, à ce moment-là, les « piliers » du périodique, et en déterminent, de façon décisive, l'orientation esthétique et éthique. Parmi eux, il y a d'abord Lucien Muhlfeld (1870-1902), qui assume le poste (très influent) de secrétaire de rédaction de la revue jusqu'en 1894, avant qu'il ne cède sa place à Félix Fénéon. Il tient aussi, jusqu'à la fin de 1895, la « Chronique de la littérature », où il fait montre d'une vraie rigueur critique, en professant une impartialité quasi « scientifique[1] » – plus théorique que réelle, on s'en doute. Les œuvres de Barrès font l'objet de sa part de comptes rendus systématiques et enthousiastes, et possèdent à ses yeux, conjointement avec l'œuvre mallarméenne, une valeur d'étalon esthétique pour juger de la production contemporaine. Son successeur à la chronique littéraire, le jeune Léon Blum (1872-1950), représente l'autre principal « disciple » de Barrès au sein de la revue ; l'influence de l'écrivain lorrain est très sensible dans les premiers textes de fiction du jeune homme[2] ; l'auteur du *Culte du Moi* apparaît souvent aussi sous la plume du critique littéraire, qui ne tarit pas d'éloges à son endroit. D'autres « barrésiens » notoires figurent parmi les collaborateurs de la revue, même si leurs contributions sont plus sporadiques : Camille Mauclair, par exemple, y fait publier une dizaine de ses poèmes, entre 1891 et 1894, et y jouit d'une certaine réputation grâce à sa proximité avec Mallarmé. Maurice Beaubourg est lui aussi présent, à plusieurs reprises, au sommaire de la revue, où il fait publier ses « Nouvelles passionnées ». Ernest La Jeunesse, quant à lui, intègre la rédaction à partir 1896, et y écrit la même année un article sur la campagne électorale de Barrès à Neuilly.

---

[1] Selon l'expression d'A. B. Jackson (*op. cit.*, p. 76). Voilà d'ailleurs la définition que Muhlfeld donne de son propre rôle de critique, dans sa première chronique littéraire ouvrant la série parisienne de la revue : « Il n'importe que d'élucider avec toute lumière la position de l'artiste étudié pour déterminer son originalité et le développement de l'écrit pour en savoir la cohérence […]. A la volonté d'être de bonne foi, c'est donc assez que s'ajoutent chez le critique les dons de l'assimilation, de la logique et de la formule. Ces dons qui sont les nécessaires et les suffisants du critique en soi, du critique idéal, du Critique Absolu, je ne doute pas un seul instant que vous me les accordiez. » (Lucien Muhlfeld, « Chronique de la littérature », *La Revue blanche*, octobre 1891, cité par A. B. Jackson, *op. cit.*, p. 76).

[2] C'est d'ailleurs cette influence barrésienne trop prononcée que Marcel Proust fustige, en 1892, à la lecture d'une contribution de Blum, publiée dans la petite revue *Le Banquet* qu'anime alors le futur auteur de la *Recherche*, avec ses camarades du lycée Condorcet : « Cet article pourrait être écrit par le larbin de Barrès. » (Lettre à Fernand Gregh, 2 (?) juin 1892, dans Marcel Proust, *Correspondance*, tome I, texte établi, présenté et annoté par Philip Kolb, Paris, Plon, 1970, p. 170).

L'écrivain lorrain est en outre, de façon assez surprenante, le maître de plusieurs « humoristes » officiant à la revue. C'est le cas notamment de René Weil, dit Romain Coolus, normalien et agrégé de philosophie, et l'un des animateurs, avec Tristan Bernard, du supplément humoristique *Le Chasseur de chevelures*. Coolus a fourni près de deux cents contributions au périodique : des textes humoristiques, mais aussi de nombreuses « notes dramatiques » – sa propre production littéraire se limitant d'ailleurs, progressivement, au théâtre de boulevard. Barrès fait souvent l'objet de pastiches de sa part, qui inaugurent en quelque sorte la tradition de l' « hommage irrespectueux ». L'ancien condisciple de Coolus au lycée Condorcet, Pierre Veber (1869-1942), s'illustre lui aussi par des textes légers, où est fait un usage fréquent de la parodie – et où Barrès se voit, là encore, l'objet d'un traitement humoristique qui n'exclut pas l'admiration[1]. On peut encore leur associer la figure inclassable de Jean Schopfer (1868-1931), journaliste, écrivain et tennisman d'origine suisse, qui écrira sous le pseudonyme de Claude Anet, et dont les textes de fiction sont très marqués par l'égotisme barrésien. Enfin, un penseur libertaire comme Louis Malaquin (1867-1904) – plus connu sous le pseudonyme de Ludovic Malquin –, qui exerce un ascendant idéologique certain sur les rédacteurs de la revue, n'a pas été sans subir l'influence de l'anarchisme dans sa version barrésienne. On retrouve, de manière significative, la plupart de ces noms dans les pages de *La Cocarde*[2], ce qui témoigne d'une attention particulière de Barrès envers ces jeunes écrivains de *La Revue blanche*, qu'il n'hésite pas à rallier à sa propre entreprise journalistique, avec les ambiguïtés que l'on sait.

On peut noter, pour terminer, une caractéristique commune à ces « barrésiens », et qui n'est pas sans importance quand on sait l'intérêt porté par Barrès à son lectorat de lycéens : la majorité d'entre eux est passée par le lycée Condorcet, à l'époque véritable pépinière de jeunes revues. Muhlfeld, Veber, Coolus, Malquin ont fait leurs classes sur les bancs du prestigieux lycée de la rive droite, et y ont noué entre eux des liens durables. Léon Blum, qui se trouve alors à Henri IV, sur la rive gauche, a subi lui aussi l'attraction de ces groupes de jeunes gens actifs à Condorcet : il collabore en effet à l'une de leurs revues, *Le Banquet*, dont l'animateur principal est Marcel Proust, entouré de Robert

[1] Voir Bourrelier, *op. cit.,* p. 462.

[2] Paul-Henri Bourrelier note que *La Cocarde* partage en tout seize rédacteurs communs avec *La Revue blanche* (*op. cit.*, p. 606). Il cite les noms suivants : Gustave Kahn, Lucien Muhlfeld, Maurice Beaubourg, Willy, Jean Lorrain, Camille Mauclair, Stanislas Rzewuski, Belugou, Jean de Mitty, Eugène Fournière, Hugues Rebell, Jacques-Émile Blanche, Séverine, Louis Ménard, Henri Bordeaux, Ernest La Jeunesse.

Dreyfus, de Fernand Gregh et de Daniel Halévy. La plupart de ces noms vont se retrouver à la *Revue blanche*, ce qui a pu faire dire à Thibaudet, dans les années 1920 : « Le monument, la manifestation vivante de Condorcet, ce fut la *Revue blanche*[1]. » Il faut dire que ce lycée possède certaines particularités, qui le distinguent des établissements plus anciens – et plus traditionnels – du Quartier latin[2], et qu'il a fait naître, chez ses élèves les mieux disposés, un état d'esprit tourné vers la modernité, et vers la défense des valeurs qui seront au cœur de la revue des Natanson. Il draine d'abord, à cette époque, des élèves de couches sociales très variées : enfants issus de milieux modestes, comme Louis Malaquin[3] ; jeunes représentants de la grande bourgeoisie libérale parisienne, concentrée dans le VIII^e^ arrondissement ; élèves venant de familles récemment immigrées, en particulier de juifs de l'Europe de l'Est ; c'est le cas par exemple des frères Natanson, descendants d'une famille de banquiers polonais originaires de Varsovie, et dont les parents se sont installés à Paris au milieu du siècle[4]. L'enseignement de Condorcet a en outre ses caractéristiques. Il est sans doute, dans sa pédagogie et dans sa prise en considération des adolescents, plus moderne que ses concurrents de la rive gauche, et aux dires de Robert Dreyfus, il est loin de ressembler, comme parfois ces derniers, à un « bagne » – les élèves ont la chance, il est vrai, d'y être externes. Plus fondamentalement, l'enseignement que l'on y prodigue cherche à développer l'esprit d'initiative de ses élèves, en les encourageant à écrire et à se lancer dans la carrière des lettres[5]. Jean-Yves Tadié caractérise ainsi cette formation donnée à la future « classe dirigeante » de la République : « Elle reçoit un enseignement de haute qualité, mais essentiellement littéraire, fondé sur les humanités, puis sur la philosophie, sans dédaigner les allusions à la vie littéraire contemporaine. Elle y pratique des exercices qui mènent à écrire, à publier, à parler en public : dans les grandes classes, ces lycéens éditent des revues, collaborent à des journaux, comme leurs professeurs[6]. » Thibaudet remarque pour sa part que ces étudiants paraissent alors bien plus « dégourdis » intellectuellement que leurs camarades de la rive gauche (de Henri IV ou de Louis-le-Grand) :

---

[1] Albert Thibaudet, « Les lettres au collège » (*La NRF*, 1^er^ mars 1927), dans *Réflexions sur la littérature*, édition établie et annotée par Antoine Compagnon et Christophe Pradeau, Paris, Gallimard, collection « Quarto », 2007, p. 1141.
[2] Jean-Yves Tadié, *Marcel Proust. Biographie* (I), Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1996, p. 116.
[3] Paul-Henri Bourrelier, *op. cit.*, p. 393.
[4] *Ibid.*, p. 262.
[5] *Ibid.*, p. 261.
[6] Jean-Yves Tadié, *op. cit.*, p. 117.

> … ce Condorcet de 1890, ce lycée répandu de toutes parts vers le dehors, où les garçons n'éprouvent pas le besoin de sortir parce qu'il sont déjà tout sortis, et que la classe n'est que le prolongement de la rue, une sorte de passage, comme celui du Havre, redouté de leurs familles. Ce qu'on est entraîné à sauter, ce sont les idées intermédiaires. […] Dégourdissement rapide auprès duquel la rive gauche l'est bien, – gauche[1] !

Le Banquet, entre autres exemples, pouvait en effet paraître comme une revue de jeunes gens particulièrement « brillante et à la page[2] », elle qui, tout en vénérant les écrivains contemporains (parmi lesquels Barrès), a révélé Nietzsche au public français.

Ces condisciples de Condorcet, qui forment le noyau dur de *La Revue blanche*, constituent donc le groupe qui soutient avec le plus d'enthousiasme Barrès et son œuvre. Ils vont toutefois cohabiter, au sein de la revue, avec des contributeurs qui se montrent très vite méfiants, voire hostiles envers l'écrivain lorrain, auquel ils pardonnent difficilement son engagement boulangiste, et dont ils dénoncent souvent, dans le même temps, la pose et le goût pour l'artificialité littéraire. C'est le cas notamment de Francis Vielé-Griffin, de Bernard Lazare, de Paul Adam ou de Henri de Régnier[3]. L'affaire Dreyfus donnera définitivement raison à ces derniers, au dépens du cercle des « barrésiens » – qui, à partir de 1898, soit se détournent de leur ancienne idole, soit perdent de leur influence au sein de la rédaction. Quant à Barrès lui-même, ses relations effectives avec *La Revue blanche* sont demeurées pour le moins limitées, et plutôt distantes. On ne lui connaît que deux contributions à la revue : en février 1892, il y fait publier la préface au recueil *Toute licence sauf contre l'amour* (qui paraît la même année), et intitulée « Lettre à un lecteur familier » ; il répond ensuite à l'*Enquête sur l'œuvre de H. Taine*, menée par Léon Belugou dans le numéro du 15 août 1897. Il demande d'ailleurs à ce dernier, à la fin de sa réponse : « Veuillez être mon interprète auprès de nos amis de la *Revue blanche* […] » – unique témoignage public de sa sympathie pour la revue. Ces réserves n'empêchent pas toutefois *La Revue blanche*, dans les premières années de son existence, c'est-à-dire au moment où elle définit son identité propre dans l'horizon de la presse

[1] Albert Thibaudet, *art. cit.*, p. 1138.
[2] *Ibid.*, p. 1139.
[3] Voir Paul-Henri Bourrelier, *op. cit.*, p. 605.

littéraire et des « petites revues », d'être marquée par des choix collectifs où l'influence de l' « éthique » et de l'esthétique barrésiennes est déterminante.

1.2. Une imprégnation « barrésienne » de la revue

Cette influence s'exprime bien entendu sous des formes très diverses. Il y a d'abord la reconnaissance directe manifestée envers l'œuvre dans le travail de réception critique. Mais il faut évoquer aussi toutes les réélaborations et les réécritures du corpus barrésien, perceptibles aussi bien dans les textes de fiction que dans les « essais » philosophiques ou politiques publiés dans la revue : cela peut aller du pastiche évident à des stratégies plus obliques de réappropriation de l'œuvre – ou de l'image auctoriale indissociable de cette dernière. Dans ces cas de réappropriation implicite, l'influence barrésienne est de l'ordre d'une « imprégnation générale » (Cécile Barraud), où l'on a affaire moins à des emprunts intertextuels précis qu'à l'utilisation d'un lexique reconnaissable et des thèmes qui lui sont associés ; comme le note Cécile Barraud, en introduction de sa propre analyse de l'empreinte barrésienne sur la revue, il s'agit, pour déceler celle-ci, « d'envisager les textes dans toutes leurs composantes, images, idées et mots contribuant dans une large mesure à la représentation d'une *Revue blanche* "barrésienne"[1] ». La couleur « barrésienne » d'un texte peut tenir, par exemple, dans la seule présence d'une épigraphe, dans un titre évocateur ou dans un réseau sémantique de termes renvoyant à la « culture du Moi » ou à l'anarchisme de *L'Ennemi des lois*. La réécriture explicite – qui peut être « sérieuse » ou parodique – permet quant à elle d'appréhender plus directement les « effets » de l'*aura* barrésienne sur la revue. Ce rapport imitatif indique notamment à quels traits de la posture auctoriale de Barrès les jeunes rédacteurs de la revue ont été le plus sensibles, et comment s'est constituée autour de cette image publique une communauté de lecteurs, réunis dans une même revue.

Enfin, il n'est peut-être pas vain d'analyser dans quelle mesure cette influence a pu être déterminante sur l'engagement de la rédaction dans le soutien à Dreyfus et à Zola : dans la nature même de son rejet, il est vrai, qui lui permet, avec le Barrès antidreyfusard, de délinéer un ennemi idéologique très clair ; mais aussi dans la part de mimétisme inversé qui s'y révèle. On l'a dit, Barrès a contribué à l'émergence et à la consolidation de la figure

[1] Cécile Barraud, *op. cit.*, p. 28.

de l' « intellectuel » – un « intellectuel » dont il représente une des incarnations possibles durant l'Affaire. Or, le fait que nombre de contributeurs de *La Revue blanche* soient passés par *La Cocarde* n'est, de ce point de vue, pas tout à fait anodin : Barrès y offrait l'exemple d'une nouvelle forme d'engagement des écrivains, certes ambiguë idéologiquement, mais dont le modèle pouvait essaimer dans d'autres contextes politiques. Car c'est sans doute par la force de l'exemple – celui de Barrès d'une part, et ceux des anarchistes militants de l'autre – que les jeunes écrivains de la revue se sont décidés à passer, eux aussi, à l'action. Si pendant un moment, Léon Blum a pu croire si fermement au ralliement de Barrès aux côtés des dreyfusards, c'est que, par-delà l'amitié et les affinités esthétiques, il y voyait sûrement, plus qu'en Zola, l'un des modèles auxquels il pouvait s'identifier pour le combat à venir.

1.3. Les « barrésiens » de La Revue blanche *: les « initiés » et les « profanes »*

Dès ses débuts parisiens, *La Revue blanche* affiche, dans nombre de contributions individuelles, une coloration barrésienne. Mais elle le fait aussi, plus discrètement, de façon collective. C'est ce qu'on peut voir à l'œuvre dans son « programme », tel qu'il est défini dans une note liminaire, placée en ouverture du premier numéro parisien. Un programme qui se révèle très large, et ouvert apparemment à tous les courants esthétiques de l'époque ; pourtant, certains indices trahissent d'emblée l'inscription de la revue dans un horizon plus strictement barrésien :

> Qu'on ne se méprenne point sur la juvénilité de notre format : ceci n'est guère une revue de combat. Nous ne nous proposons, ni de saper la littérature installée, ni de supplanter les jeunes groupes littéraires déjà organisés. Très simplement, nous voulons développer ici nos personnalités, et c'est pour les préciser, par leurs complémentaires d'admiration ou de sympathie que nous sollicitons respectueusement nos maîtres, et que nous accueillons volontiers de plus jeunes[1].

Malgré le caractère consensuel de cette note, où les jeunes rédacteurs prétendent ne vouloir faire d'ombre à aucune autre revue, on distingue toutefois le magistère intellectuel sous lequel ils ont décidé de se placer, et en quoi leur « programme » diffère sans doute de la « littérature installée ». En voulant développer leurs « personnalités », ils cherchent bien

[1] « N.B. », *Revue blanche*, n°1 (série parisienne), octobre 1891.

entendu à reprendre à leur compte la « culture du Moi » barrésienne. L' « admiration » et la « sympathie » sont d'ailleurs des éléments à part entière de ce développement, leurs « complémentaires ». Il faut sans doute comprendre ces termes dans le sens fort que leur attribue Barrès lui-même dans la trilogie égotiste, et plus tard dans son *Examen des trois romans idéologiques* : celui d'une communication entre « sensibilités » similaires. Le consensus – littéraire, générationnel – n'est donc qu'apparent, puisqu'il s'agit tout de même de reconduire les principes d'une esthétique à la fois singulière dans ses buts et exclusive dans ses modes de fonctionnement. Cette note liminaire, sans doute rédigée par Muhlfeld[1], autorise ainsi deux interprétations : une lecture « ouverte », qui favorise les synthèses et un relatif éclectisme ; et une lecture davantage tournée vers les « initiés », ceux qui partagent une esthétique et un maître communs, et qui forment de fait un groupe restreint au sein du public plus large visé par la revue. Elle rend possible aussi, au sein de la rédaction, la cohabitation des « initiés » et des « profanes » du « barrésisme », en se rendant acceptable aussi bien par les premiers que par les seconds.

Cette interprétation nous semble d'autant plus légitime que Barrès procède précisément à ce genre de distinction dans la seule contribution publiée sous son nom à *La Revue blanche*, sa « Lettre à un lecteur familier[2] ». Il s'agit en fait de la préface de l'ouvrage *Toute licence sauf contre l'amour*, qui regroupe lui-même trois articles publiés antérieurement. Le texte en question n'est donc pas une contribution originale, écrite expressément pour la revue, mais un paratexte de l'œuvre, détaché de celle-ci. Or, c'est précisément le statut de « seuil » de ce texte qui a dû motiver sa publication en revue. En le plaçant dans l'un des périodiques les plus en vue de la jeune littérature, Barrès réaffirme les modalités qui régissent la lecture de son œuvre, et le type de relation qui doit s'instaurer entre le jeune maître et ses « lecteurs familiers ». Quant au fait que cette préface soit publiée en tête du numéro de février, il est tout à fait révélateur de l'importance que lui accordent les rédacteurs : elle peut être lue à la fois comme l'introduction la plus récente à l'œuvre du « maître », comme un adoubement par celui-ci de la jeune revue, comme l'élection enfin, au bénéfice du mensuel lui-même, d'un « lecteur familier » d'orientation barrésienne[3].

---

[1] Olivier Barrot, Pascal Ory, *op. cit.*, p. 35.

[2] Maurice Barrès, « Lettre à un lecteur familier », *La Revue blanche*, février 1892.

[3]Apparemment, Barrès a fait publier ce texte sur les instances de Lucien Muhlfeld, qui est alors secrétaire de rédaction de la revue, et dont on possède une lettre à ce propos : « A la fondation de la Revue Blanche,

Malgré son importance apparemment limitée, ce texte mérite donc qu'on s'y arrête plus longuement, afin de bien saisir la stratégie à laquelle répond sa publication dans la revue. Il s'agit en fait pour Barrès de distinguer, dans cette préface, deux lectorats de son œuvre, et de trouver dans le même temps un plan commun qui puisse les réunir, malgré la différence de degré dans les « sympathies ». Il articule d'abord cette opposition autour de la série de dichotomies entre pensée et action, monde intérieur et monde extérieur. Le « lecteur familier » auquel il s'adresse, c'est celui qui précisément n'est pas dupe de ces oppositions, et qui a reconnu dans le *Culte du Moi* sa propre conception du monde, que l'auteur se donne la peine de résumer à nouveau, en exposant les principes idéalistes dont il s'est inspiré (il cite d'ailleurs, à l'appui, Teodor de Wyzewa) :

> Vous et moi, si j'en juge d'après le goût que nous montrons pour mes romans idéologiques, nous nous faisons des choses une conception qui rend fort oiseuse cette enquête et tout à fait ridicule le jargon de « pensée, action, monde intérieur, monde extérieur ». Mais veuillez suivre, dans ce bref billet les motifs de ma complaisance momentanée pour ce détestable langage et pour le tour d'esprit qu'il dénonce[1].

En effet, tout en exposant son idéalisme radical, Barrès se propose d'avancer les raisons qui l'ont conduit à réhabiliter le monde extérieur et le sens de l'action. Sa « complaisance momentanée » pour ces notions – « complaisance » derrière laquelle il faut bien sûr entendre son activisme politique – s'ancre dans la conviction que la croyance dans le monde extérieur est trop bien établie pour qu'on puisse toujours la contester. Elle répond en fait à des « appétits » plus profonds, qui demandent eux aussi à être satisfaits :

---

je vous ai, une fois, timidement, en fin de conversation, demandé, pour le jour où elle vous en semblerait digne, de collaborer à cette Revue. Vous voulûtes bien, si je ne me trompai point, esquisser un sourire acquiesceur. Je prends mon courage à deux mains pour réitérer cette demande, non plus pour l'avenir mais pour le présent. Pouvez-vous nous donner quelque chose ? Je vous assure que ce n'est pas une "signature" que nous sollicitons. Nous désirons 1° affirmer par votre présence entre nous, que nous ne sommes pas un sous-groupe symboliste, comme la présence un peu trop coïncidente peut-être de plusieurs jeunes poètes l'a pu faire croire ; c'est cet excellent office que nous a rendu Céard déjà, et que d'autres dont vous, tout le premier, nous peuvent rendre encore ; / 2°témoigner, par la première place réservée à un article de vous, en quelle particulière estime tous nous vous tenons ; / 3°publier sur des idées qui nous sont chères des pages qui seront infiniment mieux pensées et mieux formulées que nous ne saurions faire. Ces idées « qui nous sont chères », à vous comme à nous, sont celles relatives à la Chose Sociale. Par exemple, ce qu'un soir vous nous avez dit (et si bien que nous en sortions ravis) sur le gœthien, vous plairait-il pas de l'écrire ? » (Lettre de Lucien Muhlfeld à Maurice Barrès, 28 janvier 1892, Fonds Barrès, BnF) On le voit, Barrès est mobilisé ici afin de permettre à la revue de prendre ses distances avec le symbolisme, qui imprégnait en effet presque totalement les numéros de la série belge.

[1] Maurice Barrès, « Lettre à un lecteur familier », *art. cit.*, p. 65.

> Il y a en nous un certain nombre d'appétits qui ne peuvent se satisfaire que dans cette relation avec le monde des apparences, dite vie active. Je leur ai trouvé là des joujoux : et la certitude que j'ai de l'inanité du but qu'ils poursuivent me laisse une parfaite indifférence quant aux résultats, et une profonde paix intérieure tandis qu'ils bataillent contre des apparences[1].

Si Barrès se livre à l'action et à toutes les compromissions du « Moi » qu'elle exige, ce serait donc sans jamais perdre de vue son « indifférence » métaphysique fondamentale. L'auteur du *Culte du Moi* confirme ici – ou se réapproprie – les interprétations de son action politique avancées par un Anatole France ou un Jules Lemaitre, qui relevaient, comme on l'a vu, le détachement profond de l'écrivain face à son propre activisme politique.

Mais en s'impliquant ainsi dans la vie extérieure, Barrès affirme avoir tenu surtout à s'attirer la sympathie de toute la part des « jeunes gens » qui croient encore fermement en ces « illusions » devenues innées, et qu'aurait effarouchés la négation radicale du monde extérieur proposée dans la trilogie égotiste :

> Ma méthode valait pour des esprits qui constatent douloureusement à vingt ans la contradiction et le sans racines de toutes les notions dont on les a chargés. Ils partent de cet état général pour y remédier ; ils trouvent une force même, comme des ressorts courbés, dans la contrainte qu'ils en subissent. C'est en niant qu'ils s'acheminent vers l'affirmation. Mais de nombreux jeunes gens d'autre race par ces négations sont choqués, désorientés. C'est qu'ils n'ont pas ressenti si vivement la contrainte des barbares. Leur répugnance à me suivre, leur protestation même m'ont fait réfléchir. A divers symptômes, j'avais distingué qu'en dépit de cette mésentente ces esprits sont trop nos contemporains pour ne pas élire la même vérité que nous. Evidemment j'avais été un démonstrateur maladroit. Et voilà pourquoi, renonçant à faire venir chez moi ceux que je voulais enseigner, je suis allé les trouver à domicile[2].

Il y a donc d'un côté ceux qui peuvent s'identifier à la méthode des « romans idéologiques », œuvres qui « ne valent pas pour le vulgaire » ; de l'autre, ces jeunes gens dont il s'agit de s'attirer la sympathie par l'utilisation des « notions dont ils sont imbus » : « Puisqu'ils croient à la politique, à l'enseignement, à la littérature, tels que le siècle les vante, je vais en raisonner avec eux sans les contredire[3]. » Au nom de ce public, Barrès réhabilite ainsi tout ce qui avait été précédemment nié, révélant ici, par la négative,

[1] *Ibid.*, p. 67-68.
[2] *Ibid.*, p. 68.
[3] *Ibid.*, p. 69.

combien le projet égotiste s'inscrit d'abord dans la contestation – ou du moins la mise en crise – de toute autorité : autorité du politique (de sa légitimité) ; de la littérature et des genres constitués qui la représentent ; de l'enseignement enfin et de la posture magistrale – tout en s'attribuant, dans son *Culte du Moi*, des prétentions didactiques et une posture de « maître paradoxal ».

Cette réhabilitation de notions contestées précédemment dans la trilogie égotiste apparaît d'abord, bien entendu, comme une stratégie de séduction d'un public réfractaire à la « culture du Moi » – public qui correspond, *grosso modo*, à une certaine jeunesse universitaire républicaine, réunie autour de figures comme Henry Bérenger, et qui conteste à ce moment-là la pertinence de la « culture du Moi ». La dualité mise en avant ici par Barrès, qui prône simultanément le conformisme et la contestation, obéit ainsi à la nature double de son « public » lui-même. Ce faisant, l'auteur ménage, dans l'horizon d'attente de son œuvre, deux paliers distincts : l'un « exotérique », l'autre « ésotérique ». La préface a pour but de réaffirmer la complicité avec le lectorat « ésotérique », ce « lecteur familier » initié aux arcanes de l'égotisme barrésien ; de le rassurer sur la nature d'abord tactique de ce qui pouvait sembler une trahison. L'engagement politique, qui s'asservit aux contingences électorales, laisserait en réalité toujours intacte la distance intérieure, l'ironie nécessaire aux libres choix du « Moi ». Ces deux horizons différents partagent pourtant un point commun qui finalement les réunit, et il est bien entendu générationnel : « …ces esprits sont trop nos contemporains pour ne pas élire la même vérité que nous. » Barrès tente par là de concilier les deux logiques qui président, dans ces années-là, à son esthétique de la réception : la logique de l'accord entre mêmes « sensibilités », et la logique générationnelle. En distinguant de la sorte deux plans de lecture de son œuvre, l'écrivain lorrain aimerait rassembler derrière lui le lectorat le plus large possible, mais défini avant tout par son jeune âge, au nom de l'idée implicite que l'ensemble de la jeune génération désire s'opposer à l' « ordre établi », assimilé aux générations précédentes.

On retrouvera plus tard dans la carrière de Barrès cette stratégie de distinction entre deux publics : un public privilégié et « complice », et un public plus large, dont il s'agit de ménager les préjugés ; seule variera la nature des partages effectués. Durant l'Affaire, Barrès opère ainsi une discrimination entre un lectorat de « purs », et ceux qui n'étaient que des alliés d'occasion – en l'occurrence, ses anciens admirateurs devenus dreyfusards. Après la Première Guerre mondiale, donc à la toute fin de sa carrière, il réinstaure plus ou

moins un partage inverse : sentant son public de prédilection (c'est-à-dire les jeunes maurrassiens) s'éloigner de lui, il marque un intérêt nouveau pour la génération montante d'écrivains, souvent moins engagés politiquement, voire opposés au traditionalisme, comme Cocteau, Montherlant ou les Dadas (en particulier Aragon et Drieu la Rochelle), et plus aptes selon lui à comprendre la partie secrète et personnelle de son œuvre. Bref, Barrès semble suggérer que son vrai public n'est jamais là où on le croit ; ce qui permet, avantageusement, de réorienter, quand il le faut, sa posture auctoriale, et partant l'horizon d'attente de son œuvre.

Ainsi, cette préface de Barrès prend une valeur toute particulière par sa publication dans la *Revue blanche*, par le mise en place d'un magistère « double », qui peut se concilier aussi bien la jeunesse d'avant-garde qu'une frange beaucoup plus large de la jeune génération, tout en maintenant une « complicité clairvoyante » – l'expression est de Lucien Muhlfeld[1] – avec ses « lecteurs familiers ». On voit aussi que l'élitisme n'est pas rejeté ici, bien au contraire : la lecture « sensible » relève d'une forme d'« ésotérisme » – un ésotérisme qui tient moins à l'hermétisme propre de l'écriture, comme le pense Cécile Barraud, qui compare l'influence barrésienne à celle de Mallarmé[2], qu'à une « aura » tenant sa force du mystère sans cesse mis en scène des « sympathies » entre sensibilités similaires[3]. Le public « ésotérique » instaure par là avec Barrès un rapport avant tout émotionnel. Paul-Henri Bourrelier n'a peut-être pas tort, dès lors, de qualifier l'auteur égotiste, tel qu'il apparaît dans cette préface, de « véritable gourou[4] », si l'on entend par ce terme un individu capable de fonder son autorité sur une communion tout irrationnelle, de nature charismatique, avec ses « disciples ».

---

[1] « …comme l'ami souhaité à la fin des Barbares, [Barrès] est moins un moraliste qu'un complice clairvoyant. » (Lucien Muhlfeld, « Chronique de la littérature », *La Revue blanche*, novembre 1891, p. 145).
[2] Cécile Barraud, *op. cit.*, p. 24.
[3] Voir Lucien Muhlfeld (« Chronique de la littérature », *La Revue blanche*, janvier 1892, p. 55) : « Nous écrivons pour, à notre moyen, à la mesure de notre faible autorité, assurer de sympathies les intelligences analogues et inconnues, intimidées par de formidables ambiances. » Dans une « chronique » rendant compte du *Jardin de Bérénice* (« Chronique de la littérature », *La Revue blanche*, avril 1891), Muhlfeld suggère même l'idée d'écrire son article en deux colonnes : l'une pour les amateurs de Barrès, l'autre pour le grande public… : « En vérité, c'est que je voudrais faire cet article sur deux colonnes, écrire à gauche pour Barrès et pour mon ami Jean Schopfer qui est probablement celui qui goûte (c'est-à-dire comprend et admire) le mieux cet idéologue ; écrire à droite pour le public forcément moins préparé que nous à apprécier à sa valeur exacte un auteur qui fait une fois sur deux, au moins, l'objet de nos conversations particulières. » (p. 7-8).
[4] Paul-Henri Bourrelier, *op. cit.*, p. 604.

1.4. La réponse d'un lecteur familier : Léon Blum

C'est précisément Léon Blum qui va répondre, dans le numéro d'août-septembre 1892 de *La Revue blanche*, à l'article-préface de Barrès adressé au « lecteur familier » – et non sans formuler déjà certaines critiques. Il le fait de façon indirecte, dans un texte à la première personne, où il met en scène un jeune homme de vingt ans qui s'épanche sur ses souffrances et ses doutes, avec une tonalité toute barrésienne : figure à la fois sensible (au sens premier du terme, c'est-à-dire : « impressionnable ») et à l' « esprit net », sa mélancolie angoissée tient à sa constitution propre, mais elle relève aussi du sentiment plus général que le Moi est en porte-à-faux avec les autres hommes, la société, le monde, et rejoint par là le malaise générationnel auquel le *Culte du Moi* tentait d'apporter ses réponses éthiques :

> … on sent la vie peser sur soi comme un vêtement mal fait, qui ne va pas, qui gêne aux entournures. C'est un désaccord qu'on ne saurait préciser entre toutes les choses extérieures et ce que l'on cultive de plus intime dans sa pensée. […] Nous souffrons de ce qu'en ce monde l'action n'est pas la sœur de notre rêve[1] .

Léon Blum résume ici en quelques lignes les principaux enjeux soulevés dans la trilogie égotiste – dont la grande question des rapports entre action et pensée, qui prend, comme on l'a vu, une place toute particulière dans *Le Jardin de Bérénice* et dans *L'Ennemi des lois*. L'inscription de ce texte dans l'horizon barrésien est donc tout à fait nette. La critique formulée dans les paragraphes suivants envers le texte-préface de Barrès paraît d'autant plus curieuse. Elle s'attaque surtout à l'idéalisme absolu professé par l'auteur égotiste, qui a besoin de « la fiction d'être un répétiteur à domicile » – c'est-à-dire de réaffirmer sa posture magistrale, mais cette fois auprès d'un lecteur non familier – pour rétablir les antinomies niées jusqu'alors. Blum va mettre en scène à son tour la réponse du « lecteur familier » – de l'initié à l'égotisme barrésien –, qui ne paraît pas satisfait des solutions un peu trop sophistiques de son auteur favori, et semble même douter de leur communauté d'opinions :

> Mais combien j'eusse souhaité une réponse du lecteur familier. – « Monsieur, eût-il dit, j'ai toujours montré quelque faveur à vos petits écrits méthodologiques, et je suis bien loin de refuser tout intérêt à vos idées. Vous me permettrez évidemment

[1] Léon Blum, « Declamatio suasoria », *La Revue blanche*, août-septembre 1892.

> d'accorder aux miennes un intérêt un peu plus pressant. Nous avons peu d'opinions communes ; mais l'avouerai-je, Monsieur, je vous eusse volontiers choisi pour intercession. Pourquoi gâchez-vous, par l'imprudence de vos assertions sur des problèmes, somme toute, primordiaux, toute possibilité d'intercession cordiale[1] ? »

Mais on voit que le jeune Blum n'est jamais aussi fidèle au maître que lorsqu'il fait mine de le contester : le choisir (ou non) comme « intercesseur », c'est bien sûr reproduire le geste même du narrateur d'*Un homme libre*, qui cherchait l'intercession spirituelle de Sainte-Beuve et de Benjamin Constant. En fait, la critique de Blum – sa critique de l'idéalisme absolu – ne semble pouvoir s'articuler qu'en reprenant les dispositifs narratifs du *Culte du Moi*.

Ainsi, s'il faut accepter la nécessité du monde extérieur, et partant de l'action, c'est au nom de la « culture du Moi » – de la recherche de sa plus grande efficacité :

> Mais que j'aie créé le monde extérieur, que j'en sois ou non la mesure ou la limite, empêcherez-vous qu'il se distingue en moi de ce qui est proprement ma pensée ? Or, cultiver le moi, est-ce pour vous le mutiler ? Assurément, si je voulais arriver à vos conclusions, je regretterais que mes opinions philosophiques m'interdissent de croire à la réalité objective du monde[2].

Le jeune Blum ne refuse donc pas ici la perspective égotiste de Barrès, mais ses présupposés idéalistes, qu'il conteste au nom même des principes défendus dans la trilogie Cette critique débouche, paradoxalement, sur des appels assez similaires à ceux de Barrès dans son article-préface, puisqu'elle admet que la croyance générale dans le monde extérieur et dans l'action devrait être une raison suffisante pour que nous nous soumettions à celle-ci : « Nous nous heurtons à des lois trop générales et trop généralement consenties pour essayer de les faire fléchir à notre volonté… Et nul moyen de ramener l'unité dans cette âme bipartie ! A coup sûr, il faut agir. » Le reste de l'article cumule d'ailleurs les références à l'univers intellectuel barrésien : ainsi de l'évocation de ce roman « dont on ne saurait trop recommander la lecture aux jeunes gens », *Lothair* de Lord Beaconsfield, alias Benjamin Disraeli, que Barrès, on l'a vu, n'hésite pas à citer comme une sorte de double rêvé de lui-même dans certains de ses articles ; ou encore de la nécessité de se conformer « méthodiquement » et avec « logique » aux principes qu'on s'est choisis, quitte à renoncer pour cela au bonheur.

---

[1] *Ibid.*, p. 141.
[2] *Ibid.*

Contestation de l'idéalisme par lui-même, égotisme pratique, appel à l'action et à la « responsabilité » : Blum rejoint presque toutes les conclusions essentielles que Barrès tire de son côté dans ces mêmes années. Davantage que l'affirmation d'un vrai désaccord, le texte de Blum est donc surtout une façon de mimer la dissension, de la jouer au sein d'un espace de débat qui reste délimité, dans son ensemble, par les présupposés du « barrésisme ». Il vaut aussi, sans doute, comme l'usage – tout symbolique – d'un droit de réponse à Barrès. Il s'agirait alors d'un jeu discursif où peuvent se consolider dialectiquement les positions respectives du maître et du disciple, avec l'irrévérence relative du second envers le premier que cela autorise[1]. Cet article du jeune Blum révèlerait par là une caractéristique importante dans le fonctionnement de l'autorité chez Barrès : celle-ci suscite en quelque sorte sa propre contestation, mais toujours à l'intérieur d'un système de références qu'elle a elle-même prédéterminé.

Les quelques lettres que Blum échange avec Barrès, après une visite chez l'auteur dans sa maison de Charmes, montre d'ailleurs que le respect dû au « maître » demeure intact malgré les réserves de son article, puisque le jeune critique semble éprouver quelque remords à voir son texte publié – affirmant même qu'il l'a été contre sa volonté, et avant toute relecture préalable :

> J'ai trouvé à Paris un numéro de la *Revue blanche*. Mühlfeld y a imprimé quelques pages que je lui ai données il y a cinq ou six mois. Elles ont été écrites, je crois bien, au moment où parut *Toute licence*… Je vous prie de penser, Monsieur, s'il vous arrive de les lire, que leur publication a été pour moi très inattendue. Non seulement je n'ai pas reçu d'épreuves, et cela est sensible à la multiplicité vraiment excessive des fautes, mais je ne me doutais pas que cet essai dût paraître jamais. Je vous donne ces détails parce qu'il y est parlé de vous, et autrement que je ne ferais aujourd'hui. Cela vous est sans doute très indifférent, et l'opinion que j'ai de vous paraît assurément quelque chose de négligeable ; mais j'attache beaucoup plus de prix à celle que vous pouvez avoir de moi. Vous m'avez toujours montré beaucoup de bienveillance, et ce sont là des sentiments que je ne suis pas incapable de comprendre[2].

---

[1] Cécile Barraud remarque aussi l'ambiguïté de cette critique : « Cette réponse est la première critique du maître par Blum, avec lequel il montrera à d'autres reprises son désaccord dans les colonnes de la *Revue blanche*. Il n'en demeure pas moins que la contradiction est sans doute la preuve la plus évidente de l'influence de Barrès… » (*thèse citée*, p. 42). Nous dirions même que cette (pseudo-)contradiction fait partie intégrante des dispositifs impliqués par le magistère barrésien.

[2] Lettre de Léon Blum à Maurice Barrès (non datée), citée par Emilien Carassus dans « Maurice Barrès et Léon Blum », *Cahiers Léon Blum, « Léon Blum avant Léon Blum : les années littéraires, 1892-1914 »*, n°23-24-25, 1988, p. 58.

Ce remords de Blum, sincère ou non, montre surtout qu'il y a eu glissement ici dans les rapports instaurés avec Barrès : des jeux verbaux qui pastichent la trilogie égotiste et du débat abstrait sur son œuvre, on est passé aux liens plus substantiels, et engageant une relation à forte valeur émotionnelle, de la visite au « maître » et de l'échange épistolaire – deux actes de reconnaissance qui forment de nouvelles étapes dans le rapport magistral entre Barrès et son jeune admirateur.

1.5. L'affirmation d'une appartenance générationnelle

Blum se conforme aussi à un autre impératif fondamental de l'esthétique barrésienne : il partage avec son maître, dans ces années-là, le sentiment très fort de son identité générationnelle, et du rôle essentiel qu'elle joue dans la détermination des options esthétiques et éthiques de *La Revue blanche*. Cette identité est mise en avant dès les premières contributions du jeune critique, et elle garde son importance jusqu'à la fin de la décennie, en des termes très proches de ceux de l'écrivain lorrain. Blum souligne par exemple le rôle crucial joué par les revues littéraires dans l'émergence d'un sentiment d'unité générationnelle :

> …après tout, n'est-ce pas dans quelques recueils sincères que s'est le mieux révélée la jeunesse littéraire de ce temps ? […] Je reste un peu incrédule pour ma part quand on vante l'action que quelques revues plus jeunes et un peu vives ont exercée depuis trois ans sur le goût public. Je crois que leur public leur était acquis d'avance, et qu'elles ne l'ont pas étendu. Mais leur œuvre utile fut de donner quelque cohésion à ce qui n'était que les vues un peu vagues d'esprits dispersés. Elles ont uni une génération littéraire. Peut-être cette union tient-elle plus à ses sympathies réciproques qu'à des idées communes[1].

A nouveau, les termes utilisés dans ces quelques lignes doivent être compris dans un sens barrésien : les « sympathies » renvoient à la question des « affinités » sensibles qui délimitent une même « communauté de lecture », telle que Barrès tente de la définir dans son *Examen* de la trilogie. Il est en outre significatif que ces « sympathies » soient envisagées ici en opposition aux « idées », insuffisantes à elles seules pour asseoir l'unité d'une génération. Ce qui présuppose que, par-delà les divergences idéologiques, une

[1] « Chronique des revues », *La Revue blanche*, janvier 1894, cité dans Venita Datta, « Un jeune dilettante : Léon Blum à la *Revue blanche*, 1892-1901 », *Cahiers Léon Blum, op. cit.*, p. 27-28.

cohésion des groupes de jeunes lettrés est possible, quand elle est fondée sur une même inscription dans la « modernité » : Blum rejoint par là le Barrès de la « Lettre à un lecteur familier », qu'il avait pourtant critiqué deux ans auparavant.

Autre élément commun avec Barrès, et corollaire du principe générationnel : les jeunes écrivains doivent, selon Blum, refuser de sympathiser avec les générations précédentes. C'est par le truchement de Goethe qu'il exprime ce point de vue, en 1897 : « …je suis d'avis qu'entre des générations littéraires différentes il ne doit y avoir, à aucun degré, ni relations d'amitié ni échange de sympathie. […] Les rapports de deux générations littéraires doivent rester d'ordre purement critique[1]. » Dans le cas contraire, les représentants de la relève littéraire deviendraient « incapables d'exprimer ce peu de nouveau, ce quelque chose d'inédit que toute génération doit apporter avec elle, et qu'elle ne peut faire comprendre et admettre que par l'offensive, par la lutte, quelquefois même par la violence injuste contre ses aînés[2] ». Le jeune critique se permet d'ailleurs de souligner la valeur de sa propre génération, ses qualités « morales » – en l'opposant à certaines figures du naturalisme vieillissant, notamment aux écrivains les plus « artistes » associés à ce mouvement (Alphonse Daudet, les Goncourt), et peut-être aussi, comme le relève Christophe Charle, aux premiers symbolistes :

> …je crois sincèrement que les jeunes générations valent mieux, moralement, que leurs aînés. Elles n'ont pas cette vanité théâtrale et absorbante d'un Daudet ou d'un Goncourt ; les jeunes gens séparent de moins en moins les hommes des œuvres et les arts de la vie, et c'est vers quoi doit tendre, à mon avis, l'effort littéraire[3].

Ces exigences nouvelles, qui constituent selon Blum la principale qualité de la jeune génération d'écrivains, correspondent sans doute à une tendance de fond de cette fin de décennie : Gide publie ses *Nourritures terrestres* en cette même année 1897, et l'école naturiste de Saint-Georges de Bouhélier, qui désire mettre fin à la sophistication jugée artificielle de la poésie symboliste, suscite l'engouement de Blum ; mais l'influence barrésienne est sensible là encore : on a vu que la contestation de l'impersonnalité auctoriale et de la posture « artiste » avait déjà trouvé, au début des années 1890, son

[1] *Nouvelles Conversations de Goethe avec Eckermann* [1901], dans *L'Œuvre* de Léon Blum, I (1891-1905), Paris, Albin Michel, 1954, p. 198.
[2] *Ibid.*
[3] « Nouvelles Conversations de Goethe avec Eckermann », *La Revue blanche*, août 1897, cité dans Christophe Charle, « Léon Blum et le champ littéraire », *art. cit.*, p. 11.

expression achevée chez l'écrivain lorrain, et qu'elle le distinguait alors aussi bien des naturalistes que des symbolistes « purs ».

2. Détournements créateurs et « hommages irrespectueux »

2.1 Barrès, ou Pour un nouveau roman « fin-de-siècle »

Le cas emblématique de Blum montre que l'influence barrésienne s'est exercée, au sein de *La Revue blanche*, sur des plans différents mais au départ intimement liés, ce qui répond assez logiquement à l'esthétique complexe mise en place par l'écrivain lorrain dans son œuvre et dans ses entours. Nous allons voir que la conscience du renouvellement esthétique annoncé par la trilogie égotiste a d'abord été indissociable d'une appréhension « éthique », voire politique (c'est-à-dire anarchiste) de ces textes. Progressivement toutefois, à mesure que les divergences se font jour entre Barrès et ses jeunes admirateurs de *La Revue blanche*, l'éthique de la « culture du Moi » semble entrer en conflit avec les nouvelles positions idéologiques adoptées par le « maître », devenues plus manifestes à partir de 1894, et qui trouvent leur première articulation littéraire avec *Les Déracinés*, en 1897. Mais c'est au moment de l'Affaire que la rupture paraît inévitable. Pour ceux qui, comme Léon Blum, chercheront malgré tout à préserver leur admiration pour Barrès et son œuvre, il s'agira désormais de dissocier, dans l'œuvre, une éthique devenue inacceptable des qualités proprement esthétiques qu'on lui reconnaît toujours.

Si l'on en croit Michel Raimond, le *Culte du Moi* a été le premier symptôme majeur d'une « crise du genre romanesque » (Michel Raimond, cité par Cécile Barraud) à la fin du XIX^{e} siècle, annonçant les grandes ruptures du siècle suivant. Le caractère littérairement novateur de la *Revue blanche*, où l'on semble préférer la prose au vers (au contraire d'une revue « concurrente » comme *Le Mercure de France*), tient en partie à sa fonction de laboratoire du roman : Octave Mirbeau avec son *Journal d'une femme de chambre*, André Gide avec *Paludes*, Jules Renard avec *Poil de Carotte* et avec ses textes fragmentaires, ou encore Alfred Jarry avec *Messaline* ont donné à la revue quelques exemple décisifs de ce renouvellement de la forme romanesque. Or, dans les premières années du périodique, Barrès se présente lui aussi comme un modèle déterminant. Ainsi que l'a bien montré

Cécile Barraud dans sa thèse, la trilogie barrésienne permet d'abord de contester, sur le plan formel, le roman naturaliste alors dominant ; elle annonce aussi, face au modèle zolien, l'exploration de nouveaux gisements thématiques. A l'instar de Barrès, on va privilégier le « roman cérébral », qui donne toute sa place au subjectivisme et à l'expérimentation égotiste, au détriment de la reproduction de la « réalité brute »[1]. Les « idées », en particulier les questions « éthiques », deviennent alors centrales dans l' « invention » romanesque. Parallèlement, l'œuvre barrésienne offre de nouveaux choix formels qui concrétisent cette rupture attendue : dans *Sous l'œil des Barbares* par exemple, les éléments factuels, privilégiés par le roman naturaliste, sont résumés (souvent ironiquement) dans des « concordances », alors que le corps du texte ne concerne que les aventures tout intérieures du Moi. C'est ce schéma formel que certains jeunes auteurs vont adopter, de façon plus ou moins habile, à la suite de leur maître : c'est le cas, par exemple, de Jean Schopfer, dans l'une de ses contributions à *La Revue blanche*, intitulée significativement « Méthode »[2]. On voit aussi réapparaître un usage plus général de l'ironie et de l'humour (parfois noir), souvent perceptibles chez le Barrès égotiste dans les décrochements de registres et à travers les interventions d'auteur, alors qu'ils étaient plutôt absents des productions naturalistes. Enfin, contre « l'anecdote détaillée en 400 pages » que l'écrivain lorrain fustigeait déjà en 1885, le format de la revue permet aux « barrésiens » d'affirmer leur goût pour la forme brève, comme le souligne encore Cécile Barraud : avant 1894, presque aucun roman n'est publié intégralement dans la revue ; on y trouve avant tout des textes courts : ceux de Léon Blum et de Marcel Proust (« Mélancoliques villégiatures », « Etudes »), ainsi que les contes de Maurice Beaubourg, de Camille Mauclair ou encore de Henri de Régnier. Il est difficile, bien sûr, de faire le départ ici entre une prédilection d'époque, typiquement symboliste, pour le texte court, et l'influence propre de l'égotisme barrésien, où le resserrement de l'intrigue sur les aventures du Moi favoriserait les genres narratifs brefs.

[1] Pour une analyse de cette crise du roman telle qu'elle s'est répercutée dans la *Revue blanche*, et sur le rôle de l'œuvre barrésienne dans cette redéfinition générique, voir la thèse de Cécile Barraud, *op. cit.*, *passim*, ainsi que l'article synthétique du même auteur : « La *Revue blanche* et le roman », *Loxias* 22, mis en ligne le 15 septembre 2008 et consulté sur : http://revel.unice.fr/loxias/index.html?id=2574.

[2] Jean Schopfer, « Méthode », *La Revue blanche*, mars 1893. Dans la deuxième partie du récit, intitulé « Synthèse », on retrouve en effet la distinction barrésienne entre les concordances et le récit du moi, qui deviennent chez Schopfer : «Vue sommaire de l'extérieur », « Point de vue du sujet » (p. 184 sq).

2.2. Pastiches et mélanges du « barrésisme »

Ce renouvellement ne passe toutefois pas toujours par des productions littéraires pleinement originales (tout du moins en apparence). Ce qui frappe au premier abord à la lecture des « barrésiens » de *La Revue blanche*, c'est leur usage intensif du pastiche (le plus souvent volontaire) et de la parodie. Le pastiche peut se présenter comme un hommage tout à fait sérieux au maître ; cependant, il s'imprègne parfois d'une coloration nettement parodique, qui n'exclut d'ailleurs pas le témoignage d'admiration. Ce qu'il faut noter, c'est qu'on retrouve pastichés, tout à la fois, les « tics » formels de l'auteur et son usage d'un vocabulaire reconnaissable. Quant à l'aspect parodique, il concerne surtout les situations topiques des fictions barrésiennes, caricaturées à partir d'une extrapolation systématique des conséquences induites par la « culture du Moi ».

Bien sûr, les risques existent de tomber, par un tel exercice, dans l'imitation servile de son modèle, surtout quand la réécriture se veut sérieuse, et se fait de manière peu consciente. C'est précisément ce que déplore Lucien Muhlfeld, lorsqu'il rend compte de *L'Entraîné* de Maurice Quillot, qui n'aurait pas su se détacher suffisamment de l'exemple barrésien :

> Mais pourquoi ce recommencement des romans de Barrès, transposés pour la voix moins forte du nouvel exécutant ? Imiter Barrès est mieux qu'honorable ; mais ce n'est point s'assimiler son style, ses coupes de chapitres et de tomes, jusque ses habitudes typographiques ; c'est, comme lui, dépouiller toute servitude intellectuelle, même librement consentie. C'est penser et écrire d'original[1].

Barrès est ainsi, pour Muhlfeld, moins objet d'imitation stylistique qu'un exemple de déprise des modèles institués. Il n'empêche que l'écrivain lorrain constitue dans ces années-là l'un des terrains d'exercice favoris du pastiche, et en particulier à *La Revue blanche*. L'exercice, qui a son origine dans des pratiques scolaires bien établies[2], est non seulement une façon d'entrer en littérature en se faisant la main à partir des œuvres du canon ; il permet aussi, parfois, de créer du nouveau en s'appuyant sur des textes déjà existants : par la pratique notamment de l'« amplification », qui n'a pas toujours une valeur parodique, comme on peut le voir avec les textes de fiction de Schopfer ou de Blum. En

[1] Lucien Muhlfeld, « Chronique de la littérature », *La Revue blanche*, mars 1892, p. 180.
[2] Voir Paul Aron, « Sur les pastiches de Proust », *COnTEXTES*, 1/2006, mis en ligne le 15 septembre 2006 et consulté sur : http://contextes.revues.org/59.

outre, on assiste avec Barrès à un déplacement chronologique significatif : ce ne sont plus les modèles classiques admis qui sont privilégiés désormais par ces jeunes auteurs, mais la littérature immédiatement contemporaine. Enfin, le pastiche exprime autant une admiration mimétique envers l'auteur du *Culte du Moi* qu'une tentative de déprise à son égard : il offre l'occasion aux disciples de trouver leur voix propre grâce à la mise à distance du maître. On peut dire que c'est à *La Revue blanche* qu'on inaugure véritablement cette pratique de l'« hommage irrespectueux », qui fera pleinement partie de la tradition barrésienne dans les décennies suivantes.

C'est sans doute Jean Schopfer, un des « barrésiens » les plus inconditionnels de la revue, qui, dans ses textes de fiction, utilise avec le plus de fidélité les dispositifs esthétiques mis en circulation par la trilogie égotiste. Ses « nouvelles » publiées dans la revue sont construites le plus souvent autour de questions morales très générales, mises en forme dans ce que l'auteur appelle des « formulaires » ou des « traités », d'évidente inspiration barrésienne, et où la frontière entre l'imitation sérieuse et la parodie est délibérément brouillée. Dans le texte intitulé « La Branche de Lilas », Schopfer reprend plusieurs conclusions du *Culte du Moi*, en les présentant non du point de vue d'un jeune homme, mais de celui d'un vieux savant. Ce dernier décide de mettre fin à ses jours, pour « manque d'appétence », même s'il a été, jusqu'au moment où débute son récit, satisfait de son existence. Il faudra l'aide du spectacle exubérant de la nature printanière pour que le vieil homme consente à vivre… Cette situation-limite d'un suicide tout juste différé est surtout l'occasion de répéter quelques grands principes du « barrésisme », et de jouer avec le lecteur sur des références partagées. Au cours du texte, le vieil homme se rappelle ainsi que, jeune homme, la lecture de Barrès l'avait détourné du suicide – la trilogie valant en quelque sorte comme ouvrage-remède contre l'excès de littérature :

> La lecture mal digérée de pesants bouquins m'avait amené à cette honte de concevoir du dégoût de moi-même. Je sortis avec peine du mauvais pas où j'étais engagé. Dans cette besogne, je puis l'avouer, je dus m'aider d'armes empruntées à autrui, et le mot ne fut pas un médiocre stimulant, que je trouvai dans l'opuscule d'un auteur mort récemment avec l'excellente réputation d'égoïste et d'esprit faux : « Lord Beaconsfield, que nous devons honorer, a dit : *Il se suicida parce qu'il manquait*

d'imagination ! » Une simple citation, faite avec sérieux, me rehaussa à cet orgueil d'où j'étais tombé[1].

Dans « Méthode », Schopfer adopte encore plus explicitement la forme du « traité » barrésien, en la couplant avec des développements syllogistiques mimant l'*Ethique* de Spinoza : «… le petit formulaire suivant […] répond, semble-t-il, à toutes les préoccupations dont nous pouvons nous orner[2]. » Le texte se présente en fait comme la réponse à une dame « qui demandait le moyen d'être heureux[3] ». Le récit va donc mettre en scène les questionnements méthodiques d'un jeune homme, qui cherche précisément à répondre à cette question pour le moins difficile. Il s'agit de comprendre sa conception de l'existence : « Mais comment envisageait-il sa vie ? » Le point fondamental de cette éthique, c'est, comme Barrès l'avait appris à ses lecteurs dans *Un homme libre*, puis dans *Le Jardin de Bérénice*, de ne pas séparer « intelligence » et « sensibilité », mais de mettre la première au service de la seconde, et favoriser ainsi l' « exaltation » du Moi (« il faut sentir le plus possible en analysant le plus possible », disait le narrateur d'*Un homme libre*) :

> A prendre les choses analytiquement et du point de vue du sujet, il est clair que nous ne pouvons chercher un lieu pour l'intelligence où la sensibilité n'entrerait pas. A aucun prix nous ne voulons consentir l'immoralité d'un sacrifice. Pour s'y être résignés, beaucoup, dans la demeure qu'ils se choisirent trop à la hâte, se meurtrirent le front et vécurent jusqu'à la fin courbaturés. Ce n'est que pour l'analyse qu'il y a intelligence et sensibilité ; dans l'individu, pas de divorce. Il est donc nécessaire que l'homme qui vit dans le Présent […] y vive tout entier[4].

Bref, il s'agit, pour la « personnalité » de chacun, d' « atteindre sa perfection et ne se renoncer en rien[5] ». Dans son texte-pastiche, Schopfer accentue aussi un autre trait de l'éthique barrésienne : ses tendances à l'ironie et à l'humour noir ; le plus souvent, le narrateur obtient ses effets en décrivant, de façon faussement objective et dépassionnée, des faits sérieux ou tragiques. Voilà, par exemple, comment il rend compte, avec détachement, des effets inattendus qu'a provoqués le succès académique du jeune égotiste, qui a fait sensation en publiant une monumentale « *Grammaire comparée des racines archéologiques* » :

---

[1] Jean Schopfer, « La Branche de Lilas », *La Revue blanche*, janvier 1892, p. 3.
[2] Jean Schopfer, « Méthode », *art. cit.*, p.178.
[3] *Ibid.*, p. 188.
[4] *Ibid.*, p. 179-180.
[5] *Ibid.*, p. 180.

> Deux membres de l'Institut […] sous le mépris accablant de l'opinion, se laissèrent aller prématurément dans les bras de la mort. Un troisième, surexcité par la lecture de cet ouvrage perturbateur, ne coordonna pas les mouvements de ses muscles cruraux, fit une chute dans son escalier, s'aplatit le crâne, devint ataxique et resta gâteux. […] Enivrée du triomphe de son amant, une jeune femme pour qui il avait de l'inclination, s'oublia jusqu'à le laisser se perpétuer en elle et, un an après, l'apparition de la Grammaire comparée, elle donnait à la France un citoyen de plus[1].

Enfin, il n'est pas jusqu'au goût de l'allégorie naturaliste, héritée de Taine, qu'on retrouve dans les méditations campagnardes du jeune homme ; avec la prescience propre à certains admirateurs (ou plus vraisemblablement parce qu'il s'agit d'une image dans l'air du temps), Schopfer anticipe même sur l'utilisation que fera l'auteur des *Déracinés* de la métaphore arboricole :

> [L'arbre] vit ; la force qui est en lui se manifeste dans une continuelle et progressive poussée. Sa puissance est faite de morts innombrables ; il a puisé dans la terre les sucs nourriciers qui auraient vivifié des milliers de germes ; les branches largement arquées dont il se couronne ont étouffé les arbustes délicats qui demandaient une place au soleil. Qu'importe ? – Il est pour lui-même, il est libre […]. A chaque moment de sa croissance, il résume tous les efforts antérieurs pour réaliser pleinement une forme de l'être et sans cesse il tend à une perfection plus grande. Il est *aujourd'hui*[2].

L'arbre est donc le support d'une « leçon », comme il le sera en 1897 chez Barrès ; mais la signification morale de cette méditation semble plus proche ici des conceptions qui seront celles de Gide dix ans plus tard, lors de la fameuse « Querelle du peuplier », que du déterminisme traditionaliste, même si certaines expressions sont troublants de similarité avec le vocabulaire du nationalisme futur de Barrès ; aucun des présupposés de ce dernier ne sont toutefois perceptibles ici, mais il intéressant de noter la logique de ce langage commun au « barrésiens », par-delà les œuvres et les influences chronologiquement constatables.

2.3. Les « hommages irrespectueux » de Jean Veber et de Romain Coolus

[1] *Ibid.*, p. 185.
[2] *Ibid.*, p. 178-179.

On trouve dans *La Revue blanche* des pastiches plus nettement parodiques que ceux de Jean Schopfer. Les contributions de Jean Veber et de Romain Coolus appartiennent à cette catégorie de textes. La parodie permet bien sûr une mise à distance du « barrésisme », de ses tics d'écriture et des excès caricaturaux auxquels le pousseraient certains admirateurs peu critiques. Dans le même temps, l'œuvre de Barrès et l'image d'auteur qui l'accompagne offrent le prétexte de créations secondes, qui ont une valeur par elles-mêmes, non réductibles à leur visée satirique ou démystifiante. S'y trahit même une réelle fascination pour une posture auctoriale qui a pris son autonomie, au point de devenir elle-même objet de fiction ; une posture qui représente, aux yeux de certains écrivains de la revue, le modèle d'une possible « stylisation » de soi – et qui pose aussi quelques questions fondamentales sur les rapports, souvent conflictuels, entre la « littérature » et la « vie », la « pensée » et l' « action ».

L'article sous forme de fausse notice nécrologique que consacre l'écrivain « humoriste » Pierre Veber à un certain Jean Morges[1] est tout à fait significatif de ce balancement entre raillerie et hommage indirect à Barrès et à ses épigones. Il est d'autant plus intéressant qu'il déroule les multiples dimensions du « barrésisme », devenu un phénomène aussi bien de socialité littéraire qu'une mode esthétique. Car il se trouve que cet article ne parle pas directement de Barrès, mais d'un individu qui se présente comme son disciple, et qui pousse même le mimétisme jusqu'à reproduire tous les caractères désignant l'écrivain lorrain à son public. Ce portrait fictif emprunte la plupart de ses traits à une figure bien réelle : celle de Jean Schopfer. Né à Morges, en Suisse, à la fois écrivain et tennisman, Jean Schopfer place, comme on l'a vu, la plupart des textes qu'il publie alors à la *Revue blanche* sous l'ascendant du « maître » de Charmes. En traçant le portrait de son double parodique, Pierre Veber est conscient de réaliser en même temps un portrait type, peut-être infidèle au « vrai » Jean Morges, mais plus conforme à son modèle « essentiel » :

> Peut-être Morges n'était-il pas en réalité tel que je vais le décrire ; peu m'importe. Guidé par les qualités qu'il possédait, je lui attribuai la somme des qualités que doit comprendre son type en soi, son image, et dès lors j'ai contemplé, à travers sa personnalité actuelle, l'Etre idéal dont il était ici-bas le reflet. (p. 14)

[1] Pierre Veber, « Exercices d'exaltation - Notre ami Morges », *La Revue blanche*, octobre 1891.

Par-delà l'ironie évidente de ce pseudo-platonisme typologique, la figure de Morges-Schopfer correspond, à n'en pas douter, à un modèle alors en vogue, et dont Barrès est le paradigme. L'écrivain lorrain est d'ailleurs explicitement évoqué, avec Stendhal et Renan – deux références, on le sait, essentielles chez lui –, comme une des grandes figures inspiratrices de Morges :

> Longtemps, les lettres l'occupèrent ; mais, quoiqu'il eût assez de sensibilité pour goûter les auteurs qui parlent à l'imagination, il réserva ses préférences pour les intellectualistes déclarés. En vertu de ce mandarinisme poussé jusqu'à l'affectation, il eut un cercle d'admiration très restreint. Renan y tenait la place d'honneur, puis Stendhal, et Barrès ; dans les livres de ce dernier, il rechercha mainte et mainte solution personnelle[1].

Ce que Pierre Veber décrit donc à travers ce double de Jean Schopfer, c'est une forme de barrésien type, et en cela, son texte est précieux non seulement comme révélateur des positions respectives de certains contributeurs de la revue, mais comme représentation fictive et ironique d'une posture qui a si bien « cristallisé » qu'elle peut servir désormais de « référent » à la constitution d'autres images d'écrivain.

Dans la mise en scène de cette suite de modèles, d'imitateurs et d'imitations, on a d'ailleurs affaire à un véritable « tourniquet » postural : Barrès fournit le prétexte d'une imitation, aussi bien sur le plan de sa personne que de ses œuvres, à Jean Schopfer, qui lui-même fait l'objet d'une recréation fictive de la part de Pierre Veber – recréation qui n'hésite pas, à son tour, à pasticher dès le titre – on se rappelle les « exercices d'exaltation » de Philippe – le vocabulaire et le style barrésiens. Cette parodie est en fait une façon de mettre en évidence le caractère autoréférentiel d'un tel mimétisme, d'en souligner sans doute par là l'arbitraire, tout en insistant cependant sur sa cohérence et sur sa « productivité » en termes esthétiques, ainsi que de sociabilité littéraire et de « création de soi ». Caricaturer un type, c'est non seulement le soumettre à la démystification de la satire ; c'est aussi en définir la légitimité du point de vue de la perception collective.

Replacée dans cette perspective, l'ironie permanente du texte devient elle aussi ambivalente. Elle est nécessitée d'abord, bien sûr, par le caractère parodique de l'article, mais comme le remarque Cécile Barraud, l'ironie est elle-même une donnée de l'écriture chez Barrès ; l'utiliser à son encontre – ou à l'encontre de ses disciples – revient toujours à

[1] *Ibid.*, p. 18.

réactualiser l'un des gestes qui le caractérisent, et par là à rendre indiscernable ce qui relève de l'« imitation » de Barrès, et de sa contestation[1]. Il peut donc y avoir à la fois l'ironie propre à la parodie, et l'ironie de ton imitée de l'écrivain égotiste lui-même. Nous trouvons ici, dans ce qui se présente comme une forme de contestation du magistère barrésien, une ambivalence semblable à celle qui parcourra, trente ans plus tard, « Les Visites à Barrès » de Jean Cocteau.

Enfin, entre le corps de cet « hommage irrespectueux » et sa conclusion s'établit une tension qui rend possibles deux lectures, qui sont, si ce n'est contradictoires, du moins différentes dans leur considération du « barrésisme » : une lecture qui insisterait sur sa dérision, ou qui au contraire, derrière la raillerie, laisserait percevoir la fascination exercée par ce nouveau modèle. La fin de Jean Morges est tragique et ironique à la fois : il meurt d'une pleurésie pour n'avoir pas su se protéger du froid après une partie de tennis : « Ce calculateur incomparable mourut pour avoir négligé l'élémentaire précaution d'un cache-nez[2]. » On peut voir là une sorte de morale : l'excès d'abstraction de l'égotisme radical serait la source d'un oubli fatal du réel. Pour Cécile Barraud, cette fin implique même une réévaluation de l'héritage de Barrès ; en effet, elle

> incite à une relecture de l'ensemble [du texte de Veber] comme une allégorie de la littérature issue de la culture du Moi. Celle-ci révèle finalement sa fragilité, lorsqu'elle ne parvient plus qu'à transmettre la facette un peu factice de ce qui est surtout une attitude intellectuelle. L'image de l'écrivain lui-même constitue un motif littéraire qui signale l'impossibilité d'écrire autre chose[3].

Ce serait donc surtout un échec du « barrésisme » – de la « culture du Moi » en particulier – qu'entérinerait cette conclusion, d'autant qu'il n'y a plus rien d'autre à imiter qu'une image d'écrivain. L'usage même de la parodie trahirait l'absence d'originalité due à la prégnance de l'imitation ; tout texte placé sous l'influence barrésienne ne serait ainsi que vaine répétition : « Le texte, par la parodie, révèle sa propre incapacité à l'originalité, possible seulement dans la dérision, en même temps qu'il signale la vanité de l'imitation[4]. » Si dans le texte de Veber, l'imitation et ses vertiges sont en effet soulignés par un

[1] Voir son analyse des textes parodiques de Pierre Veber et de Romain Coolus : « La démarche [celle qui consiste à tourner en dérision le « barrésisme »] reste ambiguë ; dénoncer le *Culte du Moi* revient à en entériner l'idée, l'ironie désacralisante en étant elle-même une composante essentielle. » (Cécile Barraud, *op. cit.*, p. 39)
[2] *Ibid.*, p. 27.
[3] Cécile Barraud, *op. cit.*, p. 33.
[4] *Ibid.*

dispositif de mise en abyme, il n'est pas sûr que cette dimension soit seulement dysphorique, comme tendrait à le penser Cécile Barraud. La conclusion agit certes à la façon d'une morale, qui relève ironiquement les limites de la « culture du Moi », notamment de sa prétention à la maîtrise absolue de soi. Néanmoins, Jean Morges est l'objet d'une réelle fascination, précisément par les aspects qui sembleraient le conduire à la stérilité créatrice.

Pierre Veber insiste notamment sur une facette de la posture de Jean Morges qui a peut-être valeur symptomatique à ses yeux : le fait qu'il est un écrivain (presque) sans œuvre ; que seule sa vie a acquis la cohérence de cette dernière, même si elle a besoin de l'hommage des autres pour se fixer et révéler toute sa signification : « J'ai peine à penser qu'il soit ainsi effacé d'entre nous sans laisser d'autres traces que nos regrets, et que rien ne subsiste après lui de l'œuvre admirable qui fut sa vie[1]. » L'absence d'œuvre, préjudiciable sans doute à l'idée d'une postérité, peut être perçue comme le prix exigé pour styliser sa propre existence. Elle serait donc moins le résultat d'une impuissance créatrice que le choix d'une nouvelle forme d'exemplarité auctoriale. Edmond Teste, on le voit, n'est pas très loin, et ce disciple fictif de Barrès en constitue un surprenant (et finalement pas si lointain) devancier.

Bien entendu, c'est l'égotisme barrésien qui fournit les moyens permettant à Jean Morges de « systématiser » sa vie. Celle-ci se conforme aux principes de la recherche, maintes fois thématisée dans les textes de Barrès, d'une harmonie entre « sensibilité » et analyse :

> … chez Jean, l'harmonie extérieure témoignait de l'harmonie spirituelle. Celui-ci résultait du parfait équilibre d'une intelligence au plus haut degré compréhensive et d'une sensibilité soigneusement domestiquée. L'une de ses qualités ne se trouvait en aucun cas contrariée par l'autre. Morges s'était pour ainsi dire dédoublé, en sorte qu'il jouissait pleinement des choses, mais qu'il savait dominer ses sensations et les analyser, ce qui fut, certes, le plus cher de ses plaisirs[2].

Comme les héros de la trilogie égotiste, et en confondant comme eux fins et moyens, Jean Morges est parti à la « recherche du Bonheur » et des principes de « sérénité intellectuelle ». Il s'est aidé, pour ce faire, d'intercesseurs (parmi lesquels Barrès) et de lectures philosophiques (de Spinoza en particulier – autre référence barrésienne). Mais

[1] Pierre Veber, « Exercices d'exaltation - Notre ami Morges », *art. cit.*, p. 14.
[2] *Ibid.*, p.16.

son éthique ne se traduit pas seulement par des préceptes abstraits ; elle relève aussi, plus généralement, d'un « style de vie », d'une série d'attitudes existentielles.

Au premier plan de celles-ci se trouvent les formes de sociabilité de l' « intellectuel » égotiste, conditionnées principalement par des amitiés à la fois sélectives et « réactives ». C'est par un rejet commun des « barbares » bourgeois assistant à une représentation théâtrale qu'est née par exemple l'amitié entre le narrateur et Jean Morges : « …notre commune détresse nous rapprocha[1]. » L'ironie serait ainsi l'un des traits essentiels déterminant les rapports interhumains ; elle possèderait la même fonction discriminatrice et élitiste que Barrès mettait en avant dans son *Examen des trois romans idéologiques* : « Deux choses écartaient tout essai d'amitié avec Morges : d'abord un air perpétuellement et même béatement ironique, aggravé par un continuel ricanement saccadé qui le faisait prendre pour un sot prétentieux par les gens de première impression ; puis une posture d'orgueil qui eût irrité le plus modeste[2]. » Mais l'ironie, comme on le voit, n'est pas que négative ; elle garantit l'existence d'une communauté distincte des « gens de première impression », et qui se reconnaît dans une même horreur du philistinisme.

Cette insistance sur la sélection de ses fréquentations confère surtout à Jean Morges une posture de jeune maître, qui n'est pas non plus, bien sûr, sans rappeler Barrès. Un magistère qui implique, comme celui de son modèle, le rituel de la réception domestique des amis-disciples. L'auteur décrit d'ailleurs le logement de Morges, en pastichant sans doute les récits de visite à Barrès de ces années-là, en particulier l'enquête de Jules Huret et l'opuscule de Willem Byvanck. S'y surajoute en outre des références proprement littéraires, comme l'exemple de Des Esseintes, qui faisait de sa thébaïde de Fontenay un prolongement de ses préoccupations mentales, un dispositif assurant une continuité entre l'Idéal et le monde matériel :

> Et tout ainsi que Jean se plaisait dans son esprit, confortable et meublé d'idées précieuses, il se plaisait dans son appartement, si heureusement garni de couleurs éteintes et de meubles propres à méditer. […] Aux murs, des reproductions photographiques : le portrait de lord Wharton, le Saint-Jean-Baptiste de Vinci ; quelques gravures hollandaises[3]. (22)

[1] *Ibid.*, p. 21
[2] *Ibid.*
[3] *Ibid.*, p. 22.

C'est dans les réceptions qu'il organise chez lui que Jean Morges dévoile toute la portée de son esprit. Chacun de ses invités doit participer à un travail collectif de pensée, dont Jean Morges est tout à la fois l'animateur et le bénéficiaire. Les amis ne font que s'associer, presque malgré eux, à un dispositif minutieusement pensé par l'égotiste :

> Nous eûmes, dès le premier jour, la sensation de compléter cet ameublement. Morges ne nous avait pas appelés par vulgaire désir de cœur comme font d'ordinaire les simples ou les faibles, il nous avait choisis parce que chacun de nous devait lui révéler un côté de lui-même, l'aider à se découvrir. De nous tous, il avait composé un ami complet, grâce à cette collectivité il avait réalisé le type rêvé par Barrès. « Moi-même, plus âgé ».

Les amis en visite aident donc, collectivement, à la formation du moi « morgésien ». Mais ce travail n'est pas que pur auto-développement égoïste ; il profite aussi, en retour, aux participants, qui y trouvent de quoi épanouir leur individualité :

> Sans doute notre situation put paraître médiocre ; elle ne l'eût été que pour des sots. N'est-il pas vrai que l'on goûte un plaisir quasi divin à collaborer à une belle œuvre ; puis, choisi entre tous, l'un de nous possédait donc au plus haut degré la faculté spéciale que Jean comptait développer avec lui : Nous y trouvions aussi un bénéfice plus proche, car en ces entretiens si spéciaux, nous nous développions à notre tour ; nous apercevions des directions d'idées jadis insoupçonnées[1].

Cette collaboration amicale est qualifiée, de façon révélatrice, comme une « belle œuvre » – ce qui vient à nouveau souligner le passage du plan de l'écrit à celui de l'existence, qui serait caractéristique du « barrésisme ». Non seulement ces réunions ont profité à tous ceux qui y ont pris part, mais elles ont agi sur ces derniers à la façon d' « impulsions premières », sans la contrainte exercée par un modèle trop directif – d'autant que Morges a eu le tact de mourir à temps :

> Nous devons en conséquence remercier Morges d'être mort à temps ; nous pûmes prendre conscience de son harmonie sans céder à la tentation vaine de le copier. Il nous reste seulement l'impulsion première, le désir de nous perfectionner, de nous expliquer à nous-mêmes ; il nous reste aussi le souvenir d'exquises soirées : direction de conscience esthétique, lectures élevées, discussions ingénieuses, initiations musicales ! punch et cigares de premier choix[2] !

[1] *Ibid.*
[2] *Ibid.*, p. 23.

Le « barrésisme » dans la version que Morges en donne est ainsi présenté comme un véritable mode de vie, à la fois individuel – une nouvelle forme de dandysme en quelque sorte – et collectif, autour d'une figure magistrale de jeune aîné qui fait fi des contraintes trop lourdement didactiques et des imitations serviles. Dans un deuxième temps – ou dans ce qui est présenté comme tel –, ce mode de vie peut devenir prétexte à développement fictionnel : en l'occurrence, prétexte à pastiche et à parodie.

Enfin, l'auteur qu'est malgré tout Jean Morges se définit d'abord, comme Des Esseintes et ses épigones, par l'affirmation tranchée de ses goûts littéraires, qui circonscrivent, comme on peu s'en douter, un domaine esthétique commun à Barrès et aux collaborateurs de la *Revue blanche*. Il s'agit de privilégier une littérature d' « idées », ce qui signifie un certain dédain pour la littérature « imaginative » – à moins qu'elle ne soit de « style impeccable » – et pour le théâtre, considéré comme bourgeois et dépassé, et qui empêcherait, par le caractère trop rigide de ses codes, une écriture conforme à la « culture du Moi » : « …en général, [Jean Morges] se plaisait aux conceptions indécises qui lui laissaient sa liberté de construction, tout en lui offrant un thème intéressant. Ce fut une des raisons qui l'écartèrent du théâtre ; il estimait aussi qu'il faut éviter de s'exposer aux bêtes[1]. » Il y a enfin le refus de se soumettre aux écoles littéraires et aux catégories prédéfinies : « …il se tint en dehors de toute préférence d'école ; peut-être n'eut-il qu'une admiration restreinte pour les naturalistes, la brutale sottise du monde ne l'intéressant plus[2]. »

Il arrive aussi que Jean Morges consente à écrire. Son style et plus généralement ses recherches formelles démarquent alors tout à fait ceux du Barrès égotiste et de ses épigones. Il se veut précis, mais confine parfois à la sécheresse :

> Il lui prit fantaisie de s'essayer à quelque littérature ; il relata diverses expériences sentimentales, en une écriture remarquable de précision et d'élégance. Le souci de l'expression exacte et de la distinction l'entraînèrent à trop de recherche ; il amenuisa son style jusqu'à l'étriquer[3].

Ce qui est le plus remarquable cependant, ce sont les choix formels très modernes de Jean Morges, qui apparentent ses textes, par leur fragmentation délibérée, au journal égotiste :

---

[1] *Ibid.*, p. 18.
[2] *Ibid.*
[3] *Ibid.*, p. 19.

> Certes je mets au-dessus de tout ce qu'il a fait les rapides notations qu'il dépêchait, à la suite d'une découverte intéressant son développement du moment. Il avait ainsi composé une sorte de journal irrégulier, fait de citations opportunes datées de l'époque où il les avait reconnues telles, de courtes réflexions sur son état d'âme, narration d'un rêve curieux, résidu de lectures, phrases entendues et assimilées, et aussi lambeaux d'écriture venus on ne sait d'où, dont la désinvolture le ravissait[1].

Un tel choix générique n'est bien entendu pas complètement neuf : il s'inscrit dans la lignée du journal intime d'Amiel, que l'on redécouvre dans ces années-là (notamment grâce à Paul Bourget et à Ferdinand Brunetière), mais par l'accent mis sur le développement du sujet à travers l'écriture, il est conforme à la poétique du *Culte du Moi*, en particulier à *Un homme libre*, texte qui se présentait, lui aussi, comme un « journal ». Notons en outre que ces lignes définissent par avance ce que seront les *Cahiers* de Barrès, et plus généralement un type d'exercice littéraire qui fera florès au tournant du siècle et au-delà, avec les *Cahiers* de Paul Valéry ou le journal d'André Gide.

On le voit, le pastiche du « barrésisme » vaut donc aussi comme une forme de critique littéraire indirecte, où se fait jour une esthétique de la rupture. Ainsi qu'en témoignent, à la même époque, des figures aussi différentes que Jarry ou Alphonse Allais, c'est en partant du canular, du pastiche ou de la parodie que prennent forme souvent les expérimentations littéraires les plus modernes.

A l'instar de Schopfer, le pastiche du « barrésisme » peut aussi assumer, chez Pierre Veber, une fonction de critique « éthique ». C'est ce qui ressort avec évidence d'un texte comme « Alceste régénéré[2] ». Veber y met en scène, dans une époque plaisamment anachronique, un moderne Misanthrope, adepte des ratiocinations barrésiennes, et qui pousse même le parallélisme jusqu'à voir en sa promise Célimène une « Petite-Impulsion » (on se souvient que Bérénice était qualifiée de Petite-Secousse dans le roman de Barrès). En adaptant ainsi le personnage de Molière au contexte moral contemporain, le narrateur semble suggérer que l'individualisme barrésien est un avatar moderne de la misanthropie. Une misanthropie qui considère le suicide comme une solution envisageable quand l'individu ne sait plus concilier ses « antinomies » ; c'est du moins la conclusion à laquelle Alceste aboutit pour son propre compte :

---

[1] *Ibid.*

[2] Pierre Veber, « Alceste régénéré », *La Revue blanche*, mai 1892.

> Pauvre, pauvre Moi, comme tu es dépareillé ! On t'en a fait des misères ! Ils ont joué au massacre avec mes chères belles illusions, ils ont coulé bas mes jolis bateaux. Et je n'ai pas, il ne m'est pas permis d'avoir l'esprit démocratique. Que ne puis-je me retourner vers la question sociale ! Au point de vue chronologique, ce serait illicite ; je le regrette, la solution était là. Tout ce que j'ai pu faire, c'est de me poser en mécontent. Voilà où ça me mène ; j'ai tellement crié que j'avais soif de vérité, faut que je me noie, pour être logique[1].

A défaut de pouvoir se tourner vers la « question sociale », et conscient de représenter à lui seul une « antinomie sociale » (« Faites attention, je vous prie, que je me suis supprimé en tant qu'antinomie sociale[2] »), Alceste décide donc de se jeter dans la Seine pour mettre fin à cette vie « logiquement » impossible. Mais finalement, après réflexion – où, en bon égotiste, il a discriminé avec « méthode » les différentes raisons de vivre –, il se ravise, et choisit finalement de se conformer aux exigences de ce monde : puisque c'est le « pammuflisme[3] » qui régit la société, il adhèrera à celui-ci, et cultivera son Moi en conformité avec ce nouveau principe, ce qui signifie assumer pleinement son égoïsme et renier la vertu :

> La vertu ne serait qu'une inutilité de luxe, disons mieux : une pose. Elle est contraire à l'Art, qu'elle entrave. – Qu'est-ce qu'elle a créé ? Des asiles de nuit, et encore avec le produit des ventes de charité organisées par des actrices. (Humiliant pour les gueux, qui ont leur fierté, après tout). Ce sont les gredins qui disséminent le capital, qui fondent les œuvres philanthropiques durables. Ce sont les femmes perdues qui recueillent les enfants trouvés ; les mélodrames nous l'assurent. L'égoïsme vivifie les sociétés, le renoncement les tue. Vive Moi ! j'ai une raison d'être. J'enterre l'altruisme, si j'ose m'exprimer ainsi, et j'instaure la culture du moi. Désormais, j'errerai par le monde pour mon bien, et je m'offrirai le spectacle des rares Alcestes qui persistent à s'y abuser[4].

Joignant le geste à la parole, Alceste détrousse un vieil homme qui passe à proximité, et qui le reconnaît : « Eh ! Mais c'est M. le marquis Alceste ! Vous ne me reconnaissez pas ? je suis votre monsieur Jourdain. – Erreur ; vous n'êtes que le Non-Moi. Allons, cette bourse[5] ! » Alceste assomme alors Jourdain, et le vole en s'exclamant : « La propriété, c'est le vol. » A partir de ce moment, il commence une carrière de méchant homme qui lui réussit très bien, débauchant les femmes et s'enrichissant outrageusement. Il meurt

[1] *Ibid.*, p. 282-283.
[2] *Ibid.*, p. 284.
[3] *Ibid.*
[4] *Ibid.*, p. 285.
[5] *Ibid.*

satisfait, en « digne vieillard » qui a trouvé « le sens de l'existence[1] » (287), comme le souhaite pour chacun l'auteur, dans une « prière » qui clôt son texte : « Plaise à Dieu que nous parvenions à un âge avancé, après avoir, ainsi qu'Alceste, trouvé le sens de l'existence. »

Le « barrésisme » joue, dans cette petite fable (im-)morale, une fonction ambiguë. Dans son expression individualiste radicale, il serait une forme tout à fait assumée de cynisme moderne ; en même temps, il agit comme un révélateur de l'hypocrisie bourgeoise : la « culture du Moi » pousse la provocation anarchiste jusqu'à un conformisme paradoxal, puisque explicitement immoral et qui renverse les valeurs admises, comme la vertu et le renoncement, sources d'échec assurés dans une société corrompue. En outre, l'égotisme tel qu'il s'exprime dans les fictions barrésiennes offre aux pasticheurs un schéma narratif privilégié, qu'on retrouve décliné dans les textes de Veber, de Schopfer, de Coolus : le récit s'articule autour du suicide imminent d'un jeune homme, moment qui se prête particulièrement bien à la révision des grands principes éthiques, aux choix « existentiels » que celle-ci induit, et parfois à une forme de critique sociale indirecte. Au lieu d'y voir une prédilection pour la satire (sans doute assez vite épuisée) de l'égotisme barrésien[2], on peut alors considérer le ton parodique des pastiches comme une façon de traiter, avec une distance humoristique, de questions plutôt graves, et récurrentes dans la littérature fin-de-siècle, telles que la tentation du suicide, le dégoût de soi et de la société, la mélancolie de la carrière des lettres, sentiments souvent générés par la conscience exacerbée de l'impuissance des « intellectuels » à agir sur le monde.

On peut s'arrêter enfin à un dernier « pastiche » – ou disons plutôt dans ce cas, une réécriture – du « barrésisme » : le texte de Romain Coolus intitulé « Psychologie de l'élite. En éthique[3] », qui présente un schéma identique à celui que nous venons de définir, mais qui introduit quelques éléments propres à son auteur. On y perçoit notamment l'influence de *L'Ennemi des lois*, paru en feuilleton quelques mois auparavant dans *L'Echo de Paris*. La contribution de Coolus est dédiée significativement à Lucien Muhlfeld, admirateur notoire

[1] *Ibid.*, p. 287.
[2] Comme le pense notamment Cécile Barraud, qui voit dans le texte de Veber une critique de l'égotisme barrésien, présenté surtout sous son jour ridicule : « Pierre Veber exagère le trait, qu'il s'agisse du dandysme d'Alceste ou de son penchant au vice, manifestant le versant ridicule de l'égotisme. » (Cécile Barraud, *op. cit.*, p. 30)
[3] Romain Coolus, « Psychologie de l'élite. En éthique », *La Revue blanche*, janvier 1893.

de l'écrivain lorrain. Le pastiche « barrésien », qui implique aussi un régime de connivence culturelle avec ses destinataires, dessine ainsi au sein de la revue un groupe de jeunes gens aux goûts communs, qui partagent globalement les mêmes références littéraires, assimilables à celles de leur jeune maître Barrès. La tournure parodique du texte signale donc, encore une fois, qu'elle a moins une visée satirique qu'une fonction « cohésive » : celle qu'implique la prise de conscience, chez ces jeunes auteurs, de former une même communauté de lecteurs.

Comme chez Pierre Veber et Jean Schopfer, l'ironie est omniprésente dans ce texte, mais elle va chez Coolus jusqu'à infuser les choix stylistiques eux-mêmes : l'écriture se présente comme volontairement ampoulée, usant et abusant des néologismes et des formules périphrastiques alambiquées – dans un but d'abord humoristique, mais aussi afin de contourner la platitude de certains procédés réalistes. Ces traits stylistiques ne diffèrent pas d'ailleurs entre la parole du narrateur et celle de son personnage, qui dans une lettre rédigée à l'intention de sa mère, manifeste un goût similaire pour les périodes amphigouriques. Une telle indistinction stylistique permet une confusion entre narrateur et personnage du même ordre que celle qui est à l'œuvre dans la trilogie barrésienne. Elle autorise aussi, chez l'écrivain, un certain usage de l'autodérision. Comme son personnage relisant la lettre à sa mère, il peut en effet sourire de sa propre vanité d'auteur : « Lentement, une cigarette éteinte aux lèvres, la bouche amère de cette interminable journée, il relut ; de temps à autre, quelque sourire teintait ses mélancolies ; à travers ses soucis, ses lassitudes, son écœurement, le goût lui demeurait vivace des joliesses et des ironies littéraires. La vanité scripturale est des sentiments humains le dernier qui s'abolisse[1]. »

Le narrateur en question fait le récit des dilemmes psychologiques qui se posent à un jeune homme de vingt-six ans, très barrésien d'allure et qui a retenu les principales leçons du *Culte du Moi*, comme le mépris des Barbares :

> Ordinairement il se suffisait et méprisait de s'enlaidir l'œil à contempler l'autrui. Inapte à s'enrichir de leur normale insignifiance, il ignorait les passants et les diverses morphologies où s'anémiait peut-être quelque embryonnaire intellect. Mais

[1] *Ibid.*, p. 7-8.

> ce jour, ne parvenant pas à prendre de son moi une conscience suffisamment nette, il consentit à ne se point rebuter de toutes les indécences coudoyées[1].

Cet égotiste raffiné et détaché s'est rendu toutefois dépendant des créanciers. Si sa mère s'est engagée à lui avancer l'argent nécessaire au remboursement des dettes, c'est à condition qu'il accepte le mariage arrangé pour lui, et la « situation » en province qui l'accompagne. Mais face aux différentes contradictions et apories que ne manque pas de poser cet ultimatum, le jeune homme décide finalement de refuser la proposition maternelle. Il lui écrit donc une lettre où signifier son refus, et où il évoque l'exemple « doublement paradoxal » de Barrès – le député – dont il ne peut, en cette occasion, se résoudre à suivre la voie :

> Or vous me souhaitez provincial et marié, je ne l'ignore guère, pour me mûrir à l'ambition et aux destinées politiques. Cependant je m'estime aussi peu doué pour l'existence conjugale que pour les mandats électoraux, malgré l'exemple doublement paradoxal de notre cher Barrès[2].

Poursuivant alors sa méditation sur la situation désormais désespérée qui est la sienne, le protagoniste décide de supprimer tout bonnement sa pensée devenue aporétique, ce qui veut dire aussi se supprimer tout court… On retrouve ici la situation devenue topique du jeune homme résolu à mettre fin à ses jours, après avoir méthodiquement passé en revue le pour et le contre. Toutefois, le texte se clôt sans préciser clairement ce qu'il adviendra de ce dessein fatal ; ce qui est certain, c'est que le personnage termine son errance méditative dans un café…

Le texte de Coolus emprunte donc des schémas narratifs déjà bien rodés. Comme Schopfer, il imite dans l'intitulé de ses chapitres l'allure de traité méthodique utilisée par Barrès dans sa trilogie, usant toutefois davantage que lui du jargon philosophique : « Prolégomènes objectifs », « Expérimentalisme », « Paturotisme logique », « Réduction », « Paralipomènes subjectifs »… Dans le même esprit, le protagoniste présente ses comportements comme conforme à la logique pure : « Et avant l'aborder, il savourait comme une jouissance la prématurée certitude qu'il triompherait de ce problème de logique ainsi que d'autres difficultés antérieurement défiées[3]. » Une logique qui s'est

[1] *Ibid.*, p. 12.
[2] *Ibid.*, p. 14.
[3] *Ibid.*, p. 19.

trouvée toutefois désarmée devant certains « défis » : le « psychologue d'élite » a été autrefois incapable de faire face à une simple rupture amoureuse :

> Ah certes ! les passions l'avaient mouvementé à la façon dont les ficelles stimulent les pantins à de variées gesticulations, lui, fanfaron d'impassibilité, impuissant admirateur de l'*Ethique*, spinoziste de cabinet et philosophe de dortoir, discuteur émérite et logicien pour five o'clock, qui, dans la vie, agissait comme le dernier des microcéphales ! quelle maîtrise de lui-même, quelle autosouveraineté avait attestées la ridicule scène avec sa maîtresse ? Ne lui avait-elle pas été supérieure de tous points avec sa belle franchise inconsciente de bête à désirs et qui les aboie ou les bêle, selon les heures ? Au moins, elle avait été *nature* et comme son unique prétention était de le rester il eût été puéril de le lui reprocher. Tandis que lui, après tant d'heures méditatives, consacrées à songer la sagesse, il avait succombé à l'initial et congénital vice passionnel, comme tel boucher exaspéré dont la femelle élit quelque neuve virilité[1].

Cette logique pure de l' « intellectuel » mise en échec par un être « nature » n'est pas sans faire penser ici au personnage de Marina, incarnation de la spontanéité sensuelle et instinctive dans *L'Ennemi des lois* : Coolus révise sans doute l'égotisme un peu rigide de la trilogie à la lumière de l'évolution même de Barrès dans ses dernières œuvres. C'est pourquoi le texte rejoue ici l'opposition, mise en scène par Barrès dans son dernier récit, entre « sensibilité » et « logique » – cette dernière devant mener, paradoxalement, à réhabiliter la première. Dans le récit de Coolus, c'est d'ailleurs la logique qui se trouve en fin de compte contrainte d'accepter sa propre défaite – sa propre suppression – face à l' « illogisme » de l'Univers :

> Puisque le monde s'avère d'illogisme patent ou tout au moins concrétisant une logique impénétrable à celle que secrète mon cerveau, pour que l'antagonisme cesse, il faut que disparaisse le monde ou mes capacités déductives. Point de milieu ; tant que mon intellect sera, son conflit avec l'univers s'attestera. La suppression de l'un des deux termes belligérants étant nécessaire d'une part, celle du monde d'autre part excédant les pouvoirs dévolus à mon organisme, je décrète donc en principe l'abolition de ma pensée[2].

Et le jeune homme de conclure : « Ce que réclame la logique, c'est le triomphe de l'illogique qui, pour nous être inaccessible, est peut-être un supérieur mode d'existence[3]. » Le raisonnement philosophique semble construire ici un pur sophisme. Le procédé vise

[1] *Ibid.*, p. 3.
[2] *Ibid.*, p. 23.
[3] *Ibid.*, p. 24.

par là, sans doute, une forme d'humour nonsensique, mais chez l'agrégé de philosophie Romain Coolus, il s'agit aussi, en filigrane, de poser des questions autrement plus sérieuses, comme les problèmes du rapport de la pensée et de l'action, qui sont au cœur des débats entre disciples et détracteurs de Barrès depuis plusieurs années ; or, Coolus y avait aussi participé : on se souvient des lettres impatientes qu'il avait adressées à Barrès, l'interrogeant sur ce point précis. L'ironie de Coolus cherche sans doute à attaquer davantage les caricatures de la « psychologie » barrésienne que le maître lui-même.

Tout en nuançant ainsi les excès de « cérébralisme » du premier égotisme, l'humoriste partage sur d'autres points encore les penchants libertaires manifestés chez le Barrès anarchiste de 1893. Dans son récit, il fait tenir à son personnage des propos sur le mariage que n'aurait pas reniés André Maltère, qui a révisé lui aussi certaines conceptions de l'amour et a même expérimenté, avec Claire et Marina, la vie de « trouple » ; or, voilà ce que dit le jeune homme à ce propos :

> Là-dessus, processive et cérémoniale, guindée et joséphinement prudhommesque, la Société est arrivée qui a solennisé (qu'est-ce donc qu'elle ne solennise pas ?) les coïncidences des sexes. Elle a monopolisé le droit à l'accouplement ; elle l'a socialisé comme le reste et a préparé contre les délinquants tout un assortiment d'excommunications. Soit. Or dans l'espère (il sourit) la nature, joliment inconsciente et aimablement anonyme, se contente d'être polygame. De déplorables métaphysiques ont vulgarisé antithétiquement la conception méprisable de la dignité de l'amour. On l'a sacrosanctifié et décrété irrévocable, tandis qu'il est une simple fonction, comme toutes, périodique et temporaire. La morale – encore une invention de choix – y a gagné, affirme-t-on ! Assurément, au moins un chapitre : « De la nécessité de l'adultère pour adoucir les mœurs et mitiger les caractères des époux aigris, exaspérés, rendus féroces par le petit supplice occidental de la cohabitation à vie[1]. »

Coolus adopte ici un ton à mi-chemin du théâtre de boulevard, dans lequel il se spécialisera et où l'adultère tient en effet une place de choix, et la réflexion plus fondamentale sur le statut de l'amour conjugal en Occident – question au cœur des réflexions libertaires, mais qui obsèdera aussi un autre disciple de Barrès, le Léon Blum de *Du mariage* (1907).

L'humour dont fait preuve Coolus peut lui aussi être compris sous un angle égotiste : par l'usage d'une préciosité stylistique qui redonne leur étrangeté aux événements les plus

[1] *Ibid.*, p. 16.

triviaux, il trahirait la volonté de retranscrire une vision du monde singulière, d'un Moi particulier, et non réductible aux platitudes réalistes des « barbares ». Cette forme d'ironie double, poussée en quelque sorte au second degré, permet ainsi de reconduire la distinction entre « initiés » et « profanes » qui fonde en partie l'esthétique de *La Revue blanche*. Mais le mélange des tons est surtout une façon de faire passer en contrebande une pensée plus subversive qu'il n'y paraît. Le pastiche barrésien serait aussi, par là, une façon de poser sur un ton badin des problèmes fondamentaux, procédé qu'on retrouvera beaucoup plus tard chez les surréalistes, notamment chez Aragon : à cet égard, comme on le verra, *Anicet ou le panorama* concorde tout à fait avec l' « esprit » de *La Revue blanche*, et publié trente ans plus tôt, ce récit à tonalité très barrésienne n'aurait pas déparé dans son sommaire.

3. Un « maître écrivain » : Barrès et les critiques de La Revue blanche (Muhlfeld, Blum)

3.1. Un style d'une « obscure clarté » ? La lecture de Muhlfeld

L'image de Barrès chez les critiques qui lui sont sympathiques, en particulier chez Lucien Muhlfeld et Léon Blum, ne se réduit pas, bien sûr, à la vision volontairement burlesque et stéréotypée que peuvent en donner les textes humoristiques de la revue. Dans les chroniques littéraires, on s'intéresse aux enjeux très précis que soulèvent les œuvres de Barrès ; celles-ci font l'objet de discussions argumentées, et permettent souvent aux deux critiques cités de se positionner dans les débats contemporains sur la littérature, sur son utilité, sur ce qu'on attend d'elle dans l'espace social.

Pour Muhlfeld, l'exemple barrésien lui a d'abord servi à proclamer son propre « souci d'esthétique ». Dans une contribution d'octobre 1890[1], il fustige par exemple le théâtre contemporain, où cette exigence d'art serait tout à fait absente (le théâtre scandinave n'a pas encore fait alors son entrée fracassante en France) ; seul y commanderait le souci de l'émotion facile : faire rire ou pleurer le spectateur, ce qui réduirait l'ambition de l'art dramatique à ces deux contre-idéaux que seraient le « Guignol » et la « Guillotine ». Or, dans cette critique, Muhlfeld veut faire sien l'avis de Barrès sur le théâtre, cité dès les

[1] Lucien Muhlfeld, « La fin d'un art », *La Revue blanche* (série belge), octobre 1890.

premières lignes de ce long article. Dans ses *Taches d'Encre*, le tout jeune critique se refusait en effet explicitement à faire le compte rendu des théâtres, sous prétexte que cet art n'est pas littéraire : « Cette gazette étant littéraire, s'occupera rarement des théâtres. » Et Muhlfeld de commenter : « La génération de M. Barrès et celle aujourd'hui qui la suit de près, professent le même dédain à l'égard du théâtre envisagé comme art[1]. »

C'est ce même critique qui se montre d'ailleurs, à *La Revue blanche*, l'un des plus attentifs à l'apparition, dans ces années-là, d' « un possible roman futur ». Il en donne la définition dans l'une de ses « chroniques de la littérature » – une définition qui n'est pas sans lien, comme le remarque Cécile Barraud, avec le modèle barrésien : « ...un roman à facettes, fait d'un sujet, dont la vertu émotionnelle nous serait donnée par tous les modes intéressants : par exemple, ce serait, sur un personnage, plusieurs chapitres, non consécutifs mais parallèles, illustrations diverses et appropriées de sa physiologie, de son mental, de son extériorité, de sa dynamique ou de sa légende, etc.[2] » Ce modèle devrait s'opposer, selon Muhlfeld, aux « psychologies-express » d'un Bourget ; or, on sait que Barrès, dans son *Examen* de la trilogie, avait inscrit lui aussi son projet en porte-à-faux avec la psychologie bourgetienne et sa prétention à l'objectivité : il s'agissait d'inaugurer un « roman de la métaphysique », où le primat donnée à l' « émotion » rendrait vaine toute distinction entre le domaine de la pure subjectivité et les phénomènes objectivement observables.

Toutefois, l'œuvre de Barrès ne se présente pas seulement comme une promesse de renouvellement esthétique du genre romanesque. Elle permet aussi une approche proprement éthique de son contenu thématique, et c'est sur ce point sans doute qu'elle se distinguerait le plus des récits symbolistes de la même époque (comme les œuvres de Remy de Gourmont, qu'on lui compare souvent alors). Or, Lucien Muhlfeld, pourtant réticent – en admirateur de Mallarmé – à asservir la littérature à d'autres fins qu'elle-même[3], n'hésite pas à débattre des questions éthiques que soulèvent les textes de l'écrivain

[1] *Ibid.*, p. 193.
[2] Lucien Muhlfeld, « Chronique de la littérature », *La Revue blanche*, décembre 1891, p. 214.
[3] « Nous estimons que l'Art (comme il a son essentielle origine) a sa fin en lui-même. » (Lucien Muhlfeld, « Chronique de la littérature », *La Revue blanche*, janvier 1892, p. 54). Dans la même chronique, le critique tient toutefois à bien distinguer, dans une note, ce qui différencie sa conception de l'art de celle de « l'art pour l'art » : « Car s'il est vrai que l'*Art*, tel que nous le concevons, repousse toute ingérence, toute contingence, s'il nous apparaît (aussi bien d'ailleurs que les choses de l'Ethique ou de la Sociologie, *à leur place*) comme autonome et indépendant, nous ne disons aucunement ne nous intéresser à lui que pour sa

lorrain ; il est vrai qu'il s'agit là d' « idées générales », et non de sujets d'actualité. Il relève par exemple les problèmes moraux laissés en suspens dans un ouvrage comme *Toute licence sauf contre l'amour*. Barrès y faisant de l'amour la seule véritable loi motivant l'action humaine, Muhlfeld souligne les quelques lacunes qui rendent encore problématique cette conception, notamment dans ses capacités de penser une morale collective :

> …mais cette inclination d'amour est-elle claire ? N'est-elle point au contraire mal explicite, et d'orientation variable ? […] Enfin, surtout, qui prouve que notre amour – projection-résultante de mobiles personnels – conseillera une direction favorable à la collectivité ? M. Barrès n'a pas encore répondu à ces questions qui se lèvent en masse aux dernières pages de sa brochure, par trop rapides, si toujours jolies[1].

Barrès n'est donc pas seulement un artiste pour Muhlfeld : son œuvre tente de résoudre des dilemmes éthiques tout ce qu'il y a de plus concret, même si son apport tiendrait plutôt au fait de poser les questions cruciales que d'y répondre de façon satisfaisante. De fait, le roman « cérébral » marque surtout le primat donné aux « idées » dans la littérature ; il se présente comme un compromis entre « l'art pour l'art », sa préoccupation unique de la forme, et l' « art social », qui prolonge l'esthétique naturaliste tout en explicitant ses partis pris politiques. Mais l' « idée », comme Barrès a bien su le voir au début des années 1890, n'exclut pas l'engagement, notamment à travers cette idéologie très « littéraire » qu'est alors l'anarchisme.

Barrès incarne aussi, aux yeux de Muhlfeld, un projet littéraire ambitieux, où se révèle une véritable « éthique » du style. Face aux « excès » respectifs du naturalisme et du symbolisme, mais aussi devant le retour à l'académisme des romanciers « psychologues », l'œuvre barrésienne se présente comme un compromis qui a toutes les apparences d'un « classicisme moderne ». En effet, alors que certains critiques, comme Anatole France ou Paul Bourget, déplorent l'obscurité du style barrésien dans la trilogie égotiste, Muhlfeld en loue au contraire le « classicisme », au nom d'une conception du style qui ne le réduit pas à l'évidence et aux lieux communs. Dans ses comptes rendus de l'œuvre, s'il regrette parfois le caractère inabouties de certains développements « éthiques », son appréciation des qualités d'écriture de Barrès reste constamment élogieuse, comme lorsqu'il rend compte du *Jardin de Bérénice* : « Mais après, pour les réserves que je ferai, n'oubliez pas que

forme (pour préciser : à la littérature que pour le style). Or c'est en ce sens que, historiquement, on entend l'Art pour l'art. » (*art. cit.*, p. 55)

[1] Lucien Muhlfeld, « Chronique de la littérature », *La Revue blanche*, mars 1892, p. 180.

c'est d'un maître que je parle […][1]. » Dans la suite de l'article, il en relève en effet la « supériorité », « voisine de la perfection », sur les « productions courantes[2] ». A propos de *Trois stations de psychothérapie*, il admire la « suave délicatesse de main qui donne une efficace unique à la thérapeutique de Barrès[3] ». Enfin, en 1894, après lecture de *Du Sang, de la Volupté et de la Mort*, il salue encore en Barrès « le meilleur, le plus maître écrivain de langue française[4] ».

C'est justement au sujet du *Jardin de Bérénice*, en 1891, qu'il répond aux critiques d'Anatole France et de Jules Lemaitre sur la prétendue inintelligibilité de l'écriture barrésienne. Il s'étonne surtout de l'attitude de France, qui relève les qualités de prosateur de Barrès, tout en le déclarant incompréhensible ; or, pour Muhlfeld, le style ne se sépare pas de la pensée claire :

> Enfin, M. France après avoir cru montrer à Maurice Barrès combien son esprit et ses livres sont, en définitive, faux, exalte son style. Mais, jusque dans son compliment, on ne comprend pas M. France (qui fut décidément mal inspiré ce samedi-là). Je voudrais savoir quelle autre qualité peut avoir le style que d'être adéquat à la pensée qu'il revêt, et comment une pensée par lui jugée si flottante, si obscure, si discutable peut revêtir une forme « inoubliable »[5].

Le style que Muhlfeld défend comme critique, et dont Barrès serait le meilleur représentant à ce moment-là, ne se confond pas cependant chez lui avec une réhabilitation néo-classique (comme chez Moréas et ses amis de l'Ecole romane), ni avec un culte de l' « académisme » et de la littérature « bien-pensante » d'un Bourget. Si Muhlfeld n'est pas à proprement parler symboliste, et qu'il défend plutôt un réalisme « ouvert », non réductible à l'esthétique explicite des naturalistes[6], il n'hésite pas toutefois à défendre les poètes symbolistes (et en particulier leur maître à tous, Mallarmé) quand ceux-ci se voient attaqués par des critiques plus conservateurs. Il a l'occasion d'exprimer ce point de vue lors d'un fameux débat avec Marcel Proust, qui a lieu en 1896, au sein

---

[1] Lucien Muhlfeld, « Chronique de la littérature », *La Revue blanche*, avril 1891 (série belge), p. 8.
[2] *Ibid.*
[3] Lucien Muhlfeld, « Chronique de la littérature », *La Revue blanche*, novembre 1891, p. 146.
[4] Lucien Muhlfeld, « Chronique de la littérature », *La Revue blanche*, décembre 1894, p. 573.
[5] Lucien Muhlfeld, « Chronique de la littérature », *La Revue blanche*, avril 1891 (série belge), p. 11.
[6] Si l'on en croit A. B. Jackson (qui a tendance cependant à émettre ici ses propres jugements de valeur…) : « Avec Tristan Bernard, Pierre Veber, Romain Coolus, Alfred Capus, [Lucien Muhlfeld] représente cet autre courant dans la revue et ce qui lui est plus particulier – un réalisme nullement prisonnier du sordide et du scandaleux, tout imprégné de ce sens de l'humour qui faisait si totalement défaut à un Zola et à ses imitateurs. Avec ce courant-ci, Muhlfeld qui n'était pas dépourvu d'un sens de l'humour un peu acerbe, avait beaucoup de choses en commun. » (A. B. Jackson, *op. cit.*, p. 36)

même de la revue. Les articles de Proust et de Muhlfeld, intitulés respectivement « Contre l'obscurité » et « Sur la clarté », sont d'ailleurs publiés l'un à la suite de l'autre, dans le numéro du 15 juillet 1896[1]. Tandis que Proust blâme l'obscurité « antipoétique » des poètes de la nouvelle génération symboliste, Muhlfeld défend au contraire leur « clarté », au nom d'une conception large de ce terme : ce que l'on prend pour de l'obscurité n'est que l'effet d'un usage plus développé des potentialités de la langue. La poésie contemporaine, si elle demande plus d'effort au lecteur (et Muhlfeld donne l'exemple de Mallarmé) n'en demeure pas moins toujours « intelligible », c'est-à-dire assimilable par l'intelligence, voire par l'intuition. Tout en relevant, au passage, les illogismes et les « obscurités » de l'argumentation proustienne, Muhlfeld ramène en fait celle-ci à l'expression d'un lieu commun propre, selon lui, aux salons littéraires et aux « lectrices bourgeoises » qui les fréquentent. Dans ce débat, Muhlfeld cite et défend tour à tour les représentants attitrés de cette prétendue « obscurité », et montre qu'en attaquant le cas-limite de Mallarmé, on s'en prend aussi à Verlaine et à Barrès (voire à tous les membres de la revue) :

> Mais le cas de M. Mallarmé est spécial. Il est arme de polémique. En réalité, derrière lui on incrimine d'obscurité et Verlaine et Barrès et nous tous. […] Or, je l'ai dit et le répète : Quiconque n'entend pas Verlaine ne peut pas entendre Theuriet. De Barrès, il n'y a pas une ligne qui arrête même un étranger, pourvu qu'il manie la grammaire et le vocabulaire français. Seulement – il faut bien mettre les pieds dans le plat, et prendre à notre tour l'offensive – seulement, pour l'ordinaire, on ne sait pas le français, mon cher confrère[2].

Une phrase, extraite de *Sous l'œil des Barbares*, vient alors à l'appui de la démonstration de Muhlfeld : il s'agit d'une période où un « léger latinisme » a pu embarrasser les « lectrices de salon », alors que cet écart avec la norme serait syntaxiquement tout à fait admissible, et contribuerait même à renforcer les subtils effets d'ironie recherchés par l'auteur[3]. Le petit commentaire de texte auquel se livre le chroniqueur permettrait ainsi de réfuter le reproche d'obscurité.

---

[1] Marcel Proust, « Contre l'obscurité », *La Revue blanche*, 15 juillet 1896, p. 69-72 ; Lucien Muhlfeld, « Sur la clarté », *La Revue blanche*, 15 juillet 1896, p. 73-82.

[2] Lucien Muhlfeld, « Sur la clarté », *art. cit.*, p. 76.

[3] « Dans *Sous l'œil des Barbares*, paru chez Lemerre, Barrès écrivait : "Le roi Ramsès II est blâmé par les conservateurs du Louvre, ayant usurpé un sphinx sur ses prédécesseurs." / Les lectrices n'ont pas compris le latinisme léger de la tournure. […] en admettant que leur soit familier le sens politique d'une usurpation de sphinx sous la quatorzième dynastie, j'ai peine à croire qu'elles aient goûté la saveur de la phrase, qui gît

Certes, le critique admet que la littérature présente s'offre moins facilement à la lecture que celle des décennies précédentes. Il avance pour expliquer ce phénomène une raison sociologique et générationnelle : désormais, la littérature s'adresserait avant tout à un lectorat de « lettrés », issus « des chartes ou des laboratoires », et à la recherche d'œuvres plus exigeantes. Quant à la génération des jeunes écrivains symbolistes-décadents, elle viendrait elle aussi du monde universitaire (agrégés de philosophie, anciens élèves de l'Ecole normale, voire de l'Ecole Centrale ou de Polytechnique) ; devant la « médiocrité des emplois administratifs », elle se serait tournée vers la vie littéraire et, de fait, se présenterait comme plus nantie de science et de philosophie que ses prédécesseurs, qui, eux, avaient débuté dans le monde des journaux et des théâtres[1]. Enfin, Muhlfeld qualifie significativement ces jeunes auteurs d' « intellectuels », parce qu'ils ont appris à penser dans Hume, Bossuet, Schopenhauer et Claude Bernard[2]. On le voit, ce lectorat que décrit le critique correspond trait pour trait au lecteur réel que cherche à atteindre l'œuvre barrésienne.

Pour le chroniqueur de *La Revue blanche*, ce changement générationnel – des auteurs comme du public – ne pouvait que s'accompagner d'une redéfinition de la langue littéraire, notamment par une révision de l'éventail de ses possibilités. Le style, désormais, sera une exploration systématique de tout ce qu'offrent le vocabulaire et la syntaxe, sans que s'y révèle un quelconque relâchement verbal favorisant l'obscurité :

> …un lettré n'agite par les mêmes idées, ne rencontre par les mêmes images, ne profère pas les mêmes termes qu'un illettré. Son vocabulaire est divers et sa syntaxe variée. Sans user d'un seul mot que n'autorise Littré, d'une seule tournure que n'enseignent Noël et Chapsal, avec la seule langue, mais toute la langue, accréditée par nos écrivains, de Clément Marot à Flaubert, un peu l'enrichissant, quoique soucieux de ne la point dévier, selon les extensions des sciences, des trafics, des sports, etc., empruntant les tours légers ou solides de quelques syntaxes voisines (ce qui est encore de tradition française), même demeurant en deçà des licences

dans l'opposition du roi Ramsès II, de ses ibis et de ses obélisques, avec les bénins fonctionnaires à lunettes qui surveillent notre musée. […] Dès lors le sourire surgit au mot *blâmé*, à l'enfantillage critique. Toute une méthode historique, celle de l'histoire à jugements, est doucement bafouée en ce seul mot d'un écrivain intelligent et spirituel… – Si l'on ne lit ainsi, on ne comprend pas. Mais voilà qui excède, j'en ai peur, les impressions de lecture de Madame Beulé, laquelle jugera la phrase obscure ou plate, infailliblement. » (*art. cit.*, p. 77)

[1] *Ibid.*, p. 79.

[2] *Ibid.*

> conseillées, oh, par Fénelon, – l'écrivain lettré de 1896 joue d'un clavier plus étendu que le collaborateur du *Petit Journal*, ou que M. François Coppée […][1].

La littérature nouvelle, loin de s'enfermer, comme le pense Proust, dans un hermétisme facile, prônerait de fait un « classicisme » exigeant, ouvert et non exclusif, mais qui refuserait barbarismes et solécismes. Dans les cas-limites comme certains poèmes mallarméens, c'est l'agrément esthétique qui resterait au final seul juge des écarts autorisés, et notamment du degré d'obscurité admissible. Muhlfeld cherche ainsi à définir une modernité stylistique qui soit un compromis entre les expérimentations symbolistes et l'exigence (un peu étroite) de clarté classique de prosateurs comme Anatole France. Or, Barrès apparaît à ses yeux comme un des meilleurs exemples de cette esthétique à la fois audacieuse et soucieuse de « clarté », en vogue dans la jeune génération d'écrivains. Evoquer le style de Barrès, c'est donc encore, pour le chroniqueur de *La Revue blanche*, préciser la place de sa génération dans l'histoire littéraire, et dans un champ littéraire où il s'agit, pour lui, de concilier des tendances apparemment antagonistes.

3.2. Barrès encore en « classique moderne » (Blum)

La position de Léon Blum sur ces questions est, à de nombreux égards, très proche de Muhlfeld, et l'exemple de Barrès est convoqué à des fins similaires. Le critique prône lui aussi, mais plus explicitement et en réaction aux « excès » du symbolisme, un retour au « goût classique », mais sans forcément imiter les Anciens et ressusciter les vieilles règles du Grand Siècle :

> Nous sommes quelques esprits timides à penser que l'avenir des lettres est dans un retour à la tradition classique. C'est une opinion où il n'entre pas de snobisme : nous savons que ce sera nécessairement le sentiment d'un petit nombre […]. Nous n'y voyons pas d'intolérance : toute liberté est laissée à toutes les fantaisies, et d'ailleurs qui donc a la prétention de régenter ce temps ? […] L'imitation des classiques est un joli paradoxe d'exotisme énervé. Nous demandons que le goût classique se développe[2].

Pour Blum, ce qui importe, ce n'est pas l'idée de règle en soi et de mise à la raison des formes littéraires – idée qui constituerait l'essentiel du bagage scolaire humaniste –, mais plutôt le fait de retrouver l' « émotion » qui a présidé à l'acte créateur des Anciens : « Voilà

[1] *Ibid.*, p. 78.
[2] Léon Blum, « Le Goût Classique », *La Revue blanche*, janvier 1894, p. 30.

que nous recommençons à lire les anciens, à les aimer, à trouver en eux des émotions directes de beauté. Ce n'est pas le parti pris du nom ou des admirations apprises. Nous sommes sincères et touchés[1]. » Il s'agira donc d'adapter l'exigence classique – qui est aussi la recherche d'une émotion plus pure – à la modernité : « …il était permis de vouloir tirer des traditions classiques, sans souci de railler ou d'enseigner, une esthétique qui convînt encore aux modernes. » Notons au passage que Blum participe ainsi, avec dix ans d'avance, au mouvement qui aboutira à la défense d'un « classicisme moderne » au sein de *La NRF*. A l'appui de son hypothèse de retour au « goût classique », le critique cite, parmi des auteurs plus confirmés (comme Anatole France ou Heredia), une majorité de jeunes écrivains contemporains proches de la *Revue blanche* : Henri de Régnier, André-Ferdinand Hérold, André Gide, Pierre Louÿs, Marcel Schwob, et précisément Barrès, dont il décrit ainsi le style : « M. Barrès apporte son charme de sécheresse passionnée et l'ironie glacée de ses métaphores dans des constructions d'une rectitude presque cartésienne[2]. »

Comme Muhlfeld, Blum défend la nécessité de respecter l'évolution naturelle de la langue, qui peut s'accommoder des néologismes, voire des expérimentations syntaxiques (même si, sur ce point, le critique reste plus réticent que son confrère). Enfin, le « goût classique » s'oppose à l'idée d'un art « utile » – cet « art social » dont font grand cas à partir des années 1894-1895, au sein même de la revue, un Bernard Lazare ou un Paul Adam. Or, en opposition à ces derniers, Blum soutient comme Muhlfeld une conception rénovée de « l'art pour l'art » des Parnassiens, où ce n'est pas la forme pour elle-même qui compterait, mais les « idées ». L'art doit être, selon lui, clairement « idéaliste », sans toutefois tomber dans le « mysticisme » de l' « inconnaissable » d'un certain symbolisme[3] :

> Il n'y a rien à blâmer chez l'artiste que passionnent les problèmes sociaux, et qui, de ces émotions un peu mêlées, tire de l'éloquence ou de la pitié. Mais s'il veut trouver une solution, qu'il la cherche seulement dans ses idées ; de notre point de vue, on ne pourrait concevoir une sociologie qui ne se suspendrait pas à une morale ; l'idéalisme classique nous impose de ne voir de réalité que dans l'esprit[4].

[1] *Ibid.*, p. 31.
[2] *Ibid.*, p. 30-31.
[3] « Voilà bien le principe du symbolisme : il n'y a de réalité que dans un mystère qui, par définition, est inconnaissable. Pour nous, nous ne voyons de réalité que dans l'esprit, et notre métaphysique se réduit à l'explication la plus complète de l'expérience. C'est un atavisme ; nous avons accepté le legs de la tradition classique. Entre le mysticisme et nous, il y a plus qu'un malentendu. » (*Ibid.*, p. 39)
[4] *Ibid.*, p. 38.

Face aux réticences de ses confrères plus « engagés », Blum donne l'exemple du *Voyage d'Urien* de Gide, « voyage dans le néant » critiqué précisément par Adam pour son indifférence aux « problèmes sociaux » :

> Mais *Le Voyage d'Urien*, qui est un si beau symbole, un livre d'une noblesse si touchante et presque trop haute, reste une œuvre plus utile à nos yeux, que les plus émouvants tableaux des souffrances les plus injustes. M. Gide a éclairci là quelques-unes des idées où, pour nous, le bonheur humain tiendra toujours. Est-ce que, en logique comme en fait, le dogme socialiste comme le dogme anarchiste ne reposent pas tous deux sur une éthique ? Nous avons cette faiblesse de nous intéresser à l'éthique plus qu'au dogme ; ce qui nous passionne en tout, ce sont les idées ; il n'y a pas de problème en ce monde qui ne puisse se résoudre à un conflit d'idées ; et c'est ainsi que nous voulons les poser toujours, sinon résoudre les problèmes, au moins les poser[1].

La littérature nouvelle doit donc rester « idéologique », au sens que Barrès donne à ce terme ; elle doit produire des œuvres où se fasse jour un souci d'« éthique », exprimé à travers des « idéologies passionnées » (Blum reprend lui-même la formule de Barrès). Par ailleurs, ce primat de l'idée sur la représentation purement réaliste (celle que promeuvent notamment le naturalisme et ses avatars) n'exclut pas l'engagement : c'est parce qu'elle tient, comme l'anarchisme et le socialisme, d'abord aux « idées » que la littérature « pure » peut parvenir aux mêmes conclusions que les développements systématiques des idéologies politiques. On a vu que Barrès ne soutenait pas des arguments très différents pour justifier son engagement politique : les écrivains suivent la « logique » de leurs propres « systèmes », et ce n'est que par là qu'ils peuvent prendre parti.

Cet « idéalisme » artistique ne va pas empêcher Blum, dans le courant de la décennie, de prôner avec une conviction grandissante un rapprochement de l'art avec la « vie », et de condamner ce faisant l'artificialité de certains poètes symbolistes. Ce refus d'un symbolisme désormais déclinant s'exprime à travers l'enthousiasme pour le *Paludes* de Gide, ainsi que pour l'école naturiste. Blum perçoit dans ces deux manifestations de renouveau une volonté d'élargissement de la littérature vers l' « idée » et la « nature » :

> Les générations changent ; celle-ci n'est plus romanesque, et le récit intime et difficile de *Paludes* a bien pu être son *Werther*. Chaque jour le verra se détacher de l'homme vers la nature et vers l'idée. Idéologies passionnées et paysages

[1] *Ibid.*

métaphysiques ! Nous voici revenus d'un siècle en arrière, à Rousseau, à Goethe, à Chateaubriand[1].

Cet élargissement s'opposerait aux méditations narcissiques « sans force, sans suc, sans harmonie » imposées par l' « individualisme », « idée fausse et débilitante » sur laquelle reposerait tout le symbolisme, et dont Remy de Gourmont avait fait, il est vrai, l'un des traits définitoires du mouvement[2]. Barrès n'en devient pas pour autant un contre-modèle aux yeux du critique. Avec Tolstoï, Ibsen, Gide et les « Naturistes », il annoncerait au contraire, lui aussi, cet « élargissement » de la littérature – que viendra en effet confirmer *Les Déracinés* quelques mois après cet article, à moins que Blum ne pense ici aux textes postérieurs à la trilogie, comme *Du Sang, de la Volupté et de la Mort*, où l'égotiste se mue en « amateur d'âmes » :

> Je crois donc avec les Naturistes que, sous peine de décadence et de mort, la littérature deviendra émotive, objective et panthéistique, et comme elle ne peut mourir, elle sera telle. C'est la leçon que nous donnent les seuls génies de l'heure présente, Tolstoï et Ibsen. C'est le point où l'élargissement continu de sa manière mène, par exemple, M. Maurice Barrès. C'est, pour parler de talents que je connais bien et en qui je vois des espoirs certains pour les lettres, le lien entre deux esprits aussi différents que M. André Gide et M. Romain Coolus[3].

Blum lui-même recherche à cette époque une forme qui lui soit propre et qui le rapproche de la « vie », sans donner dans la fiction pure, mais en lui permettant de disposer d'une plus grande liberté que dans la critique littéraire traditionnelle. Ses *Nouvelles Conversations de Goethe avec Eckermann*, publiées dans *La Revue blanche* à partir de mai 1894, vont constituer le cadre générique adéquat à cette libération d'une parole à la fois attentive à l' « art pur » et aux questions d'actualité, comme le remarque Christophe Charle :

> Délaissant très vite l'art des vers, considérant, avec les milieux d'avant-garde qu'il fréquente, que le roman ou le théâtre sont des genres trop bourgeois pour qu'on puisse y manifester son originalité sans compromissions, il pratique et réinvente ces chroniques critiques à mi-chemin de la conversation, de la satire et de l'essai, dont Anatole France, l'une des admirations de Léon Blum, était le grand maître. Ce genre mixte, que les *Nouvelles Conversations de Goethe avec Eckermann* portent à la perfection, traduit, lui aussi, les nouvelles aspirations de la jeunesse littéraire et politique de cette décennie incertaine. A la différence de la génération précédente – celle des

[1] Léon Blum, « Les livres », *La Revue blanche*, 1er mars 1897, p. 238.
[2] Voir Remy de Gourmont, « Le Symbolisme », *La Revue blanche*, juin 1892.
[3] *Ibid.*, p. 238-239.

> symbolistes – la jeune littérature ne se détourne plus de son siècle ou des prises de position sur les problèmes d'actualité[1].

Il fait peu de doute que l'exemple de Barrès, son intérêt d'écrivain pour tout ce qui dépasse la littérature, mais qui reste pensé malgré tout sur le plan littéraire, a été aussi décisif que celui d'Anatole France dans le choix d'une telle forme. A moins d'y voir l'influence de sa propre pratique essayistique – celle du moins que les « romans idéologiques » laissent affleurer. Car à travers les « méditations » d'*Un homme libre*, transpositions laïques des *Exercices spirituels* de Loyola, Barrès a aussi inauguré une forme d'essai où domine le « lyrisme idéologique », comme l'a bien montré Marielle Macé pour le développement de l'essai dans l'entre-deux-guerres, mais dont on peut faire remonter les premières occurrences aux textes de Blum[2] : un genre qui se cherche, selon Marielle Macé, à la confluence des formes rhétoriques de la méditation, des modèles de la rêverie ou de la « promenade », issus de Rousseau et de Chateaubriand, du régime énonciatif de la poésie lyrique, de la description préférée à l'argumentation, enfin d'un culte de la « prose *française* ». Ce type d'essais se conçoit enfin en opposition à une conception du genre plus ambitieuse sur le plan philosophique – et elle y réagit en accentuant sa « littérarité » :

> Face aux exigences formulées pour la prose d'idées, les essayistes ont […] pu répondre par l'hyper-littérarisation, c'est-à-dire le repli, le choix d'une « affectivité intellectuelle » décrochée de ses ambitions philosophiques. La place que l'héritage de Barrès […] occupe dans l'évolution de la prose reflète bien ce décrochement, et dévoile la part mondaine de cette histoire d'une reconquête de l'espace de la pensée par la littérature qu'incarne l'institutionnalisation de l'essai[3].

On retrouvera la conjonction de ces facteurs dans la pratique essayistique d'une certaine *NRF*, comme le montre encore Marielle Macé, mais ceux-ci coexistent déjà dans les chroniques de Blum, sans doute premiers exemples marquants, après Barrès, de « lyrisme idéologique ».

4. Barrès en modèle politique, ou « l'émotion de l'idée »

[1] Christophe Charle, « Léon Blum et le champ littéraire », *art. cit.*, p. 7.
[2] Voir Marielle Macé, *Le Temps de l'essai. Histoire d'un genre en France au XX^e siècle*, Paris, Belin, coll. « L'Extrême contemporain », 2006, p. 123-127.
[3] *Ibid.*, p. 123.

4.1. Anarchisme militant et anarchisme « littéraire » (Malquin, Muhlfeld)

Si l'influence de Barrès sur les jeunes rédacteurs de la revue a été décisive dans leur désir de renouvellement des formes littéraires, elle s'est aussi exercée sur le plan des idées, les deux dimensions étant d'ailleurs indissociables, on l'a vu, pour un Muhlfeld ou pour un Blum. Or, l'intérêt toujours plus affirmé que l'on manifeste au sein de *La Revue blanche* pour la politique, et qui se concrétisera par la présence d'une « chronique politique » à partir de 1894, passe précisément par un culte des « idées », qui permet d'éluder dans un premier temps la question de l'engagement direct. Car comme nombre de revues issues des milieux symbolistes, *La Revue blanche* refuse par principe, durant les premières années de son existence, de trop se compromettre avec les débats de la Cité – avec ses « contingences » du moins. Or, Barrès fournit à ce moment-là un modèle pour le moins paradoxal de ce rapport, à la fois fasciné et distant, avec la politique. Alors qu'il est un des premiers écrivains de son rayonnement à défendre ses convictions sur la place publique, jusqu'à assumer un mandat de député, son œuvre égotiste permet au contraire à ses lecteurs de ne pas s'impliquer directement dans l'actualité politique, tout en l'envisageant à distance, sous l'angle des « idées générales » et de ce qu'elles peuvent apporter à l'épanouissement du Moi. En l'occurrence, la politique intéresse les jeunes gens de *La Revue blanche* du moment qu'elle s'offre comme une occasion de goûter l' « émotion de l'idée », pour reprendre une expression de Paul Adam[1]. Une note de la rédaction, ajoutée en guise d'avertissement au premier article de Ludovic Malquin sur l'anarchie, précise explicitement ce point de vue :

> Nous avons dit que c'était une revue littéraire ; mais qu'elle était surtout un champ de développement pour quelques jeunes personnalités. Or la question sociale est de celles dont des jeunes gens ne se peuvent désintéresser. D'où cet article. Qu'on ne s'y trompe point : ce n'est pas une chronique politique. Les débats politiques nous laissent hautement indifférents. Mais des raisonnements (tel que celui inséré ci-dessus) nous émeuvent par leur valeur d'humanité, et plus encore par leur valeur de logique[2].

[1] Cité par A. B. Jackson : « Paul Adam a dit de ces jeunes gens [de *La Revue blanche*] qu'ils possédaient à un degré extraordinaire "l'émotion de l'idée". Ils se passionnaient pour la philosophie et aimaient mettre tout en question, glissant le plus souvent vers l'anarchie et le culte de leur moi. » (A. B. Jackson, *op. cit.*, p. 55-56)

[2] Ludovic Malquin, « L'An-archie », *La Revue blanche*, novembre 1891, p. 97.

« Développement » des « jeunes personnalités », dimension à la fois « logique » et « émouvante » des idées : on retrouve bien sûr ici le vocabulaire de l'égotisme barrésien, qui sert donc de point de départ à l'intérêt des rédacteurs pour la « question sociale ». La politique est affaire d' « idéologie passionnée » ; elle relève d'une appréhension avant tout « sensible ». Cet aspect est encore renforcé dans la revue par la vogue qu'y connaît l'anarchisme – un anarchisme souvent qualifié, par les historiens du mouvement, de « littéraire », en ce qu'il serait précisément une émanation de la « culture du Moi » barrésienne. Cet anarchisme est certes partagé diversement au sein de la revue, comme le souligne A. B. Jackson[1] : il y a les vrais « militants », comme Bernard Lazare, Paul Adam, Ludovic Malquin, Zo d'Axa et Félix Fénéon ; et il y a ceux « dont l'esprit penche » vers ce mouvement, comme Lucien Muhlfeld, sans adhérer à un corps de doctrine défini et sans croire véritablement en la possibilité d'une « révolution » ; enfin, il faut faire une place aux positions plus ambiguës d'un Léon Blum, qui défend occasionnellement les doctrines libertaires, tout en avouant sa préférence pour le socialisme, auquel il est initié dans ces années-là par Lucien Herr[2]. Mais quel que soit le degré d'implication de ces figures de la revue dans la constellation des idées anarchistes, leur intérêt pour la politique est le plus souvent « filtré » par la « culture du Moi » barrésienne. Dans nombre de contributions qui évoquent les doctrines libertaires, on trouve en effet des échos plus ou moins explicites à Barrès – dans les épigraphes, dans les mots-clés utilisés, parfois dans des citations de la trilogie égotiste ou de *L'Ennemi des lois*. Il convient dès lors de faire le tour de cet anarchisme des jeunes « barrésiens », d'en déceler les ambiguïtés, mais aussi les éléments qui favoriseront le passage à l'action de certains d'entre eux – notamment ce culte des « idées », par lequel s'amorce un glissement progressif vers l'engagement politique.

L'imprégnation barrésienne est évidente dans la première contribution de Ludovic Malquin sur « L'An-archie »[3], où elle vient renforcer la présence tout aussi nette des thèses libertaires de Jean-Marie Guyau, le « Nietzsche français ». A vrai dire, cet article prolonge le « culte du Moi », tout en contribuant, en retour, à créer un langage commun de l'anarchisme, que Barrès fait sien au même moment en rédigeant *L'Ennemi des lois* (qui paraît en revue à l'automne 1892). Sur certains points, le texte de Malquin semble même

[1] A. B. Jackson, *op. cit.*, p. 111-112.
[2] *Ibid.*, p. 56.
[3] Ludovic Malquin, « L'An-archie », *La Revue blanche*, novembre 1891.

anticiper les conclusions plus tardives de Barrès, qu'on trouvera par exemple à l'époque de *La Cocarde* – signe sans doute que les rapports entre l'écrivain lorrain et ses admirateurs ne sont pas à sens unique.

Malquin a accompagné son article d'une épigraphe empruntée à Barrès, et extraite de l'*Examen des trois romans idéologiques*, qui avait été publié en octobre 1891 dans le supplément littéraire du *Figaro*[1] :

> Que chacun satisfasse son Moi, et l'humanité sera une belle forêt, belle de ce que tous les arbres, plantes et animaux s'y développeront librement. Les monstres sont rares, et puis dans toutes les hypothèses sociales et quand même la gendarmerie verrait supprimer son budget, les circonstances et la générosité naturelle aux hommes feraient surgir des défenseurs pour les instincts opprimés[2].

Malquin s'attache à l'idée qui est au cœur de la « culture du Moi » dans son versant politique – celui qui sera pleinement exprimé dans *L'Ennemi des lois* et à *La Cocarde* : la satisfaction de l'individualisme est la condition nécessaire (et sans doute suffisante) du bonheur collectif. Il postule même que solidarité et liberté sont indissociables chez l'homme – anticipant ici ce qui sera le slogan idéologique de *La Cocarde* : « Les hommes ont un égal besoin de solidarité et de liberté : ils n'entendent se solidariser que librement[3]. » La dimension quasi mythique de la citation de Barrès utilisée comme épigraphe, et qui en appelle à rien moins qu'au retour de l'Âge d'or, n'invalide pas la croyance de Malquin en la possibilité de fonder réellement une société nouvelle par la seule suppression des contraintes, et du Pouvoir sous toutes ses formes ; il y a chez l'anarchiste une confiance néo-rousseauiste dans la bonté naturelle de l'homme, qui peut se passer de tout pouvoir organisé : « [Les hommes] n'ont pas compris que la société a en elle la force motrice immanente et perpétuelle, et qu'il est ridicule de supposer qu'elle reçoit le mouvement de ceux qui la gouvernent[4]. » L'homme aurait dû suivre, selon Malquin, son instinct, plus sûr guide que les habitudes inculquées par la civilisation. Il s'agira donc de retrouver cette assurance dans le bonheur de l'impulsion primitive, mais en passant par la raison, puisque désormais on ne peut plus guère s'en passer :

---

[1] Voir la plaquette *L'Examen de trois idéologies* publiée chez Perrin en 1892, p. 48-49.
[2] Cité par Malquin, *art. cit.*, p. 57. De manière révélatrice, ce passage sera supprimé dans la réédition de 1913 du *Culte du Moi*, comme le révèle Ida-Marie Frandon dans *Barrès précurseur*, Paris, Lanore, 1983, p. 62.
[3] Ludovic Malquin, *art. cit.*, p. 102.
[4] *Ibid.*, p. 100.

> Si l'instinct conduit à la vérité par l'intuition, la raison n'y parvient que très difficilement et très lentement par la science ; mais elle y arrive. […] Cependant c'est de la raison que l'homme doit attendre son bien, elle seule peut réparer les maux nés des erreurs commises. Une erreur détruite est un progrès fait[1].

En vérité, il y a une oscillation certaine chez Malquin entre le culte de la « sensibilité » et celui de la raison. Il est bien sûr difficile de distinguer dans cette valorisation ambiguë de l'irrationnel ce qui tient des doctrines propres de l'anarchisme (celles surtout de Guyau, de Proudhon ou de Stirner) et ce qui vient en propre de la « culture du Moi » barrésienne. On doit noter toutefois la convergence entre ces conceptions idéologiques ; car contrairement à ceux qui penchent vers le « socialisme scientifique », les anarchistes de *La Revue blanche* ne peuvent se contenter d'une approche exclusivement rationnelle de la « question sociale », même si, comme Malquin, ils mettent malgré tout en avant la raison. Car *in fine*, la société sans contrainte doit devenir le lieu où se libéreront enfin la « sensibilité », l'instinct, toutes les impulsions individuelles. Ainsi, pour Malquin, la société idéale s'organisera spontanément sur le principe du regroupement des « affinités » individuelles ; on retrouve ici le schéma phalanstérien de Fourier, qui seul donnerait un cadre propice au développement de « l'homme libre » – l'expression n'est pas, bien sûr, choisie sans dessein :

> L'homme libre ne vit pas au hasard, en indifférence ; il suit ses penchants, il aime, il recherche son bien, s'assemble avec ceux qui lui ressemblent, participe à leurs idées, à leurs travaux, influe et est influencé. Ses affinités, ses sympathies se révèlent ; il vivra avec ceux qui ont les mêmes penchants, le même idéal. Il agira avec ardeur et plaisir et se dévouera à l'œuvre qui sera sienne, non par contrainte mais par expansion de son activité harmoniquement développée vers ses buts naturels[2].

En fait, une telle société marquerait à la fois le triomphe de la raison et celui de l'instinct : « Ce serait la Vie triomphante dans l'harmonie de son organisme délivré, la marche sans entrave désormais de la civilisation naturelle, la raison glorifiant les lois de l'instinct[3]. » On retrouvera une même conjonction paradoxale, exprimée en termes de « logique » et de « sensibilité », dans *L'Ennemi des lois*. Les thèses de Fourier figurent d'ailleurs parmi les doctrines passées en revue par André Maltère et sa compagne[4]. Au

[1] *Ibid.*, p. 98-99.
[2] *Ibid.*, p. 103.
[3] *Ibid.*, p. 106.
[4] Voir *L'Ennemi des lois*, *op. cit.*, p. 284-287.

passage, on peut aussi remarquer que la communauté de lecture des « barrésiens » reproduit, sans doute involontairement, ce schéma phalanstérien, où les « affinités » peuvent enfin s'unir – le plus souvent à distance – dans leur idiosyncrasie commune, si l'on peut dire.

On peut noter encore d'autres convergences entre les idées anarchistes de Malquin et celles que développe Barrès au même moment. Sur l'éducation, par exemple, qui reste aux yeux du militant de *La Revue blanche* un élément central pour expliquer l'aliénation moderne : si les hommes ne sont pas libres et ne savent pas suivre leurs « instincts », c'est la faute de l'enseignement qu'on leur a, de force, prodigué – thèse qui s'accorde ici avec la contestation, à l'œuvre dans le *Culte du Moi*, des dispositifs pédagogiques traditionnels :

> Pour conserver l'intégrité de son moi, l'individu est dans la nécessité de ne rien admettre à priori : or, l'instruction morale et civique consiste à bourrer les esprits de notions à priori ; ceux qui n'ont pas résisté à l'ingurgitation ou n'ont pas réussi à vomir, ne sont pas responsables : ceux-là sont la majorité[1].

Ce sera donc à l'élite des « hommes libres » de donner l'exemple à la majorité moutonnière qui n'a pu se débarrasser des préjugés. Malquin développe même toute une conception héroïque et aristocratique de l'action : c'est par l'entraînement d'individus-héros que les hommes agissent ; vision qui n'est pas très éloignée du Barrès qui glorifie l' « énergie » des « grands hommes ». Qu'on en juge par ces phrases de la deuxième contribution de Malquin à la revue, intitulée « Notes sur obéir[2] » :

> On sait, par exemple, combien l'amour de la liberté est contagieux. Souffrir, lutter pour elle est commun à la majorité des hommes peut-être, mais qu'il en vienne un dont l'amour soit passion, il enflammera tout un peuple de son ardeur. – Ainsi un artiste de génie, parce qu'il a la passion du beau, provoque à la vie d'art l'élite humaine de plusieurs siècles. […] Les peuples vivent par les individus-héros. / Or, la servitude et l'obéissance, loin de susciter les héros, compromettent le développement moyen de l'homme[3].

Malquin compte de fait sur l'apparition probable, à l'avenir, d'un « héros-messie » qui puisse initier la réforme des sociétés, et il n'y a pas vraiment de croyance chez lui dans l'action spontanée des masses[4]. Enfin, l'action elle-même est présentée, dans ce second

---

[1] *Ibid.*, p. 104.
[2] Ludovic Malquin, « Notes sur obéir », *La Revue blanche*, avril 1892.
[3] *Ibid.*, p. 200.
[4] *Ibid.*, p. 201.

article, comme une pure dépense d'« énergie », celle que contiennent les passions individuelles ; or, il s'agit de libérer cette « énergie », de lui donner un objet par lequel elle puisse se développer, et non de la soumettre à une cause qui la canalise. C'est ce que Malquin explique en utilisant la terminologie barrésienne, et il présente même sa conception de l'« action » comme une forme de dépassement de l'égotisme, avant tout « passif », de la trilogie – vers un culte de l'« énergie » qui anticipe, là encore, ce que Barrès élaborera ultérieurement :

> Ce n'est pas assez d'avoir sauvé son moi des barbares, il est dans la nature de ce moi d'agir. Pourquoi le retenir ?/ Vivre, agir, qu'entendent par ces mots les jeunes qui se sont recouvrés ? Obéir c'est encore un peu vivre et agir ; ne plus obéir nous mène-t-il à l'inaction ? – Non ; et personne ne peut le croire, mais peut-être tous ne voient-ils pas clairement le sens du mot action. […] Vivre serait dépenser la force qu'on a en soi, non au hasard, mais pour exprimer ses amours et ses haines ; chacun vivrait d'autant plus qu'il aurait plus d'énergie en sentiment, en intelligence, en volonté. Agir serait satisfaire ses passions. / L'univers ne laisse indifférent que celui dont la sensibilité est anémiée. Celui-là est un dégénéré, tout lui est indifférent, il l'est lui-même[1].

Le sacrifice et le dévouement ne sont dès lors que l'aboutissement de cette pente des instincts et des libres impulsions à réaliser le bien d'autrui : « *Se dévouer*, *se sacrifier* ne signifient pas "agir contre soi pour le profit d'autrui", mais se développer exactement vers le bien : et les hommes se ressemblent assez pour que ce qui est bon pour l'un le soit pour tous[2]. » Par-delà le rousseauisme idéaliste de Malquin, on trouve donc une série de points de convergence entre son anarchisme et le barrésisme – ce qui n'a pas dû être sans incidence sur les penchants anarchistes d'autres contributeurs de *La Revue blanche*, très marqués par le charisme de Malquin[3].

Parmi ceux qui subirent l'ascendant de ce dernier, il faut compter justement Lucien Muhlfeld, qui lui aussi exprime ses idées libertaires dans plusieurs contributions de la revue, aussi bien dans ses chroniques littéraires que parallèlement à elles. Son anarchisme est encore plus nettement « littéraire » et plus barrésien d'esprit que celui de son ancien

[1] *Ibid.*, p. 198.
[2] *Ibid.*, p. 199-200.
[3] Paul-Henri Bourrelier, se fondant lui-même sur le témoignage de Lugné-Poe, évoque en effet « le rayonnement étonnant de Malquin » sur ses anciens camarades de Condorcet, comme Muhlfeld, Denis, Vuillard. Il réunissait ce petit cercle chez lui au début des années 1890, où venaient aussi les acteurs et collaborateurs du *Théâtre Libre*, et parfois Barrès (*op. cit.*, p. 393).

condisciple de Condorcet, puisqu'il s'exprime souvent par le truchement de textes fictifs, parfois directement influencés par *L'Ennemi des lois*, alors que Malquin est plutôt adepte de l'essai politique, et plus imprégné de doctrines systématiques, comme celles de Fourier ou de Guyau.

Muhlfeld n'est bien sûr ni un doctrinaire, ni un militant ; et il représente sans doute le mieux cet anarchisme avant tout moral, antibourgeois et provocateur qu'on trouve chez nombre d'écrivains de *La Revue blanche*. Le secrétaire de rédaction avoue ses sympathies pour l'anarchisme dans sa « Chronique de la littérature » de juin 1892. C'est en rendant compte de la traduction de l'ouvrage de Pierre Kropotkine, *La Conquête du Pain*, qu'il admet la validité de ces théories, mais dans un cadre malgré tout bien défini :

> Dirais-je que la partie constructive m'intéresse mal ? C'est sans doute le tour nihiliste de mon esprit qui veut que me séduise seulement le rôle destructeur de l'Anarchie. L'Anarchie me semble une louable et nécessaire démolition des lois actuelles ; mieux : une tendance heureuse vers la destruction de lois enserrantes ; c'est avant tout un état d'esprit, moins communiste qu'individualiste. Nous protestons contre les contraintes aussi bien des futurs socialismes que des gouvernements révolus. Je vois que l'anarchisme des littérateurs contemporains est avant tout un désir de détente. Après ? Après, non pas la fin du monde, mais le recommencement. « Tout revient au même », mais on peut aérer de temps à autre. C'est dans ces sentiments presque pacifiques que nous crions : Vive l'Anarchie[1] !

Muhlfeld, on le voit, semble assez éloigné des projets révolutionnaires de l'anarchisme militant, avec une vision dialectique de l'histoire clairement articulée ; il l'est encore davantage du « socialisme scientifique ». L'histoire n'est qu'un perpétuel recommencement, un cycle dans lequel il faut ménager des moments de « respiration » pour les individus : rien de plus éloigné, on s'en doute, des diverses philosophies de l'histoire adoptées par les gauches radicales en cette fin de siècle. Comme chez Barrès à ce moment-là, l'anarchisme est d'abord pour lui « un état d'esprit », une façon de se définir comme opposant à l'ordre établi, sans renoncer à son autonomie d'écrivain ; et cette attitude se retranche surtout derrière des questions morales, afin de rester fidèle à son apolitisme toujours revendiqué.

Il n'est pas étonnant dès lors que cet aspect moral de l'anarchisme s'accompagne souvent, en arrière-plan, de préoccupations touchant l'amour – où le libertinage, en fait,

[1] Lucien Muhlfeld, « Chronique de la littérature », *La Revue blanche*, juin 1892, p. 357.

n'est jamais très loin –, et qu'il s'exprime par le biais de textes fictionnels. Le modèle central reste ici *L'Ennemi des lois*, où le récit bascule du « roman anarchiste », teinté d'obsessions politiques et idéologiques, au « livret sentimental », qui donne toute la place à l'intrigue amoureuse qui s'est nouée entre André Maltère et ses deux amantes, et qui finit par une condamnation morale, pour le moins inattendue en ce contexte, de la vivisection… Les textes anarchisants de Muhlfeld s'inscrivent dans la continuité de ces schémas narratifs. Dans « Une dame me dit…[1] », le lecteur assiste aux échanges entre un jeune homme et une jeune femme, vraisemblablement lors d'un dîner mondain, où la seconde cherche à percer les motivations anarchistes du premier – qui, lors de dîners précédents, a affiché ses convictions devant un « juge-suppléant » et un « chargé de cours », occasionnant par là un débat houleux. Comme André Maltère, cité d'ailleurs dans le texte, mais poussant plus loin sa logique, le jeune homme défend en effet les attentats anarchistes, sous prétexte qu'ils peuvent faire parler du mouvement, et plus généralement de la nécessité de changer les lois et un système politique obsolète :

> Les esprits de liberté […] n'entendent souffrir ni la tyrannie bourgeoise aujourd'hui, ni demain la tyrannie socialiste. Ils préviennent leur monde. Pour cela, André Maltère estime que des conférences, des brochures, des livrets sentimentaux suffisent. Mais aux conférences assistent cent personnes qui n'écoutent point ; et qui s'attarde aux papiers de sociologie ? Une bombe, cela s'entend ; le journal qui l'enveloppe n'a pas besoin d'être lu. – Quelle conférence se flatterait d'un pareil retentissement ? […] La dynamite est un appel grossier, mai sûr, à faire penser et écrire sur l'anarchie[2].

Les attentats ont donc une fonction de propagande morale, et là encore, face à la dénonciation concomitante du « bourgeoisisme » et de la « menace » socialiste, aucun système politique de substitution n'est avancé par le jeune homme : seul prévaut l'instauration d'une nouvelle « atmosphère » morale. L'opinion de Muhlfeld sur le socialisme est d'ailleurs sans ambiguïté : il représente la danger d'une nouvelle tyrannie : « Et l'on ne devine pas quelle terrible et aveugle et déprimante tyrannie serait le Socialisme triomphant. Tout nivelé, c'est-à-dire tout abaissé ! Ma conscience d'individu se révolte à ce trop probable avenir. L'égalité, pourquoi ? Si elle pouvait se réaliser, ce serait la fin de

[1] Lucien Muhlfeld, « Une dame me dit… », *La Revue blanche*, décembre 1892.
[2] *Ibid.*, p. 300.

tout mouvement[1]. » Comme chez Barrès, l'anarchisme doit surtout permettre à l'homme de lettres de combattre l'ordre établi du « bourgeoisisme », tout en conservant une position élitaire, antidémocratique et individualiste ; et en effet, il n'y a pas trace d' « ouvriérisme » dans les textes de Muhlfeld.

C'est pourquoi aussi l'anarchisme reste compris avant tout sur le plan des idées, mais des idées là encore productrices d'émotion. Aux yeux du jeune homme, si la guerre et les attentats sont des faits, ce sont d'abord, en amont, des idées : « Ce sont là et ici des faits, mais des faits commandés par telle idée. Et soyez sûre qu'il est toujours plus émouvant de méditer l'idée qui mène[2]. » Muhlfeld n'hésite pas à évoquer à son tour la « sensibilité » comme principal vecteur des convictions anarchistes de son personnage : « Des idées défendent et fortifient l'anarchisme, mais c'est le cœur qui m'a institué cette croyance[3]. » Enfin, cette sensibilité politique est inséparable d'émotions apparemment plus dépolitisées, comme l'amour. Le protagoniste du récit serait en effet anarchiste par amour pour sa jeune interlocutrice, qui n'a pas encore l'âge légal – imposé donc par les lois – de choisir librement la nature de ses relations avec les hommes :

> Anarchisme : liberté : amour ! Si j'ai compris et souffert les contraintes des autres, c'est que je pleurais sur nos propres gênes ! Parce que trop pieuse fille pour peiner une mère chrétienne selon qui vous ne seriez pas libre par la grossière libération civile, vous souffrez que les lois de votre culte nous interdisent l'indépendance de notre amour. Dès lors, ces lois et toutes les lois, je les ai détestées, et j'ai *appris* leur vanité. Je me suis enseigné l'anarchisme[4].

On pourrait dire, sans doute sans trop exagérer, que le libertinage se situe à l'horizon de maintes convictions anarchistes des écrivains « fin-de-siècle ». Il est d'ailleurs très présent à la revue, qui a toujours manifesté un intérêt certain envers les « sexualités » (pour reprendre le titre d'un poème de Romain Coolus, publié dans la revue en décembre 1891).

On retrouve ce schéma amoureux dans le second texte publié par Muhlfeld à la suite de « Une dame me dit », et intitulé « Billets graves[5] ». Comme son titre l'indique, il s'agit d'un échange épistolaire, entre un dénommé Pierre, auteur d'un article sur les attentats qui

---

[1] *Ibid.*
[2] *Ibid.*, p. 297.
[3] *Ibid.*, p. 303-304.
[4] *Ibid.*, p. 304.
[5] Lucien Muhlfeld, « Billets graves », *La Revue blanche*, janvier 1893.

a fait parler de lui, et une confidente du nom de Juliette ; ces « billets » s'inscrivent dans une sorte de marivaudage paradoxal, où la politique sert de truchement à l'amitié amoureuse : Juliette ne désire entendre Pierre défendre ses idées subversives que par goût de le voir brillamment argumenter[1]. La jeune femme s'inquiète toutefois des conséquences réelles qui pourraient découler d'une révolution anarchiste : peut-on libérer les instincts des individus, sans dommage pour la liberté de chacun[2] ? En outre, elle regrette que disparaissent avec cette destruction de toute contrainte les sentiments de devoir et d'abnégation, qui peuvent être aussi, selon elle, sources de jouissance égoïste. Pierre répond à sa destinatrice en modérant les ambitions réformatrices de son anarchisme – à l'image d'André Maltère, qui passe lui aussi de la défense des attentats à la reconnaissance du caractère élitaire et intérieur de ses idées libertaires… Le personnage de Muhlfeld va dans un sens assez similaire : son anarchisme est l'expression active de son scepticisme social, qui refuse par principe les systèmes en place et les idées dominantes, mais qui pourrait très bien soutenir les lois le jour où l'anarchisme deviendrait l'opinion majoritaire :

> C'est parce que l'esprit socialiste nous envahit que je lui oppose l'anarchiste. Me croyez-vous assez étriqué pour m'enfermer dans une seule opinion ? Le parlementaire croit à l'excellence exclusive de son point de vue. Je ne crois qu'à l'opportunité du mien. La vie sociale oscille de l'ordre à la licence, de la contrainte à l'indépendance, de la loi à la liberté. J'aime également, je sens également belles la loi et la liberté, mais quand l'une, exorbitante, m'étouffe, je fais le coup de poing pour l'autre. Tout de même, si les individus se perdaient par la dispersion, j'applaudirais la venue du législateur. Ne prenez pas cet aveu pour du dilettantisme littéraire. Il n'exprime que l'assurance du relatif des choses sociales[3].

L'anarchisme chez Muhlfeld reste donc, comme chez Barrès, une réaction « morale » à la « domination » (réelle ou présumée) du socialisme comme du « bourgeoisisme ». Conçu ainsi, il n'implique pour le moment pas d'engagement concret, mais autorise malgré tout l'écrivain à s'intéresser aux questions sociales, sans se « compromettre ». Ce détachement sceptique paré des atours libertaires pourrait tenir de la pose, voire du « snobisme », comme le pense Carassus ; il n'empêche qu'il traduit surtout une tentation paradoxale de

[1] *Ibid.*, p. 26.
[2] *Ibid.*, p. 27.
[3] *Ibid.*, p. 29.

certains « lettrés » de *La Revue blanche* : adopter une position politique radicale, tout en gardant leur complète autonomie d'écrivain.

4.2. Barrès, modèle d'engagement ou de désengagement ?

La posture anarchiste, et plus généralement politique de Barrès révèle plus clairement encore ses ambivalences dans d'autres contributions de la revue. C'est le cas notamment dans un article de Blum, l'un des premiers du jeune homme consacrés à une question de ce type : « Les progrès de l'Apolitique en France[1] ». Certains ont voulu y voir les prémices de la vocation du futur leader socialiste. En effet, à la même époque, Blum fait part pour la première fois, à son ami Fernand Gregh, de son désir de faire une carrière politique[2]. On comprend dès lors pourquoi, par-delà les débats sur l'anarchisme dont cet article est aussi un des moments, Blum se montre sensible à l'engagement de Barrès en tant qu'écrivain-député, comme on peut l'inférer de la seule dédicace, ainsi formulée : « A M. Maurice Barrès, député de la 2e circonscription de Nancy. » Or, dans le même temps, Blum développe dans son texte une réflexion sur l'indifférence croissante de l'électorat français envers la politique – ce qu'il appelle « l'apolitique » –, marquée par l'abstention, mais aussi, plus fondamentalement, par les progrès de l'individualisme, dont la posture égotiste de Barrès aurait pu, précisément, être le parangon ou le symptôme révélateur. Pourtant, malgré cette perception de la posture barrésienne comme essentiellement ambivalente – à la fois modèle de repli individualiste et exemple d'engagement –, la dédicace ne se veut pas ironique, à en croire du moins la lettre de justification envoyée par le jeune critique à son maître :

> Mon ami Mühlfeld veut imprimer quelques notes intitulées « L'Apolitique en France » où je cherche les causes et les conséquences de cette parfaite indifférence du public pour les questions politiques. Je les ai dédiées respectueusement à M. Maurice Barrès, député de la seconde circonscription de Nancy, et cela en souvenir d'une charmante matinée passée ensemble. Est-il vrai comme le craignent les Natanson que vous puissiez voir là une ironie ? Je ne le crois pas, mais je voudrais bien être rassuré. C'est pourquoi je suis reconnaissant à Alexandre Natanson de ses

[1] Léon Blum, « Les progrès de l'Apolitique en France », *La Revue blanche,* juillet 1892.
[2] Jean Lacouture, *Léon Blum*, Paris, Seuil, 1977, p. 29.

> scrupules. Rien ne m'eût été plus pénible que de vous blesser en rien. Peut-être avez-vous gardé de moi un souvenir assez précis pour n'en pas douter[1].

L'article n'est donc pas une défense de l'anarchisme, contrairement à ce que certains historiens ou biographes de Blum ont pu affirmer. Il s'agit au contraire de mettre en garde les lecteurs contre les facilités de l'individualisme, dont Barrès aurait été, sans doute indirectement, l'un des responsables, notamment au sein de la jeunesse intellectuelle. Car malgré le ton déférent de la lettre citée ci-dessus, c'est bien l'égotisme dans sa version anarchisante qui est en ligne de mire dans l'article de *La Revue blanche* ; un égotisme sans doute mal compris par les épigones – et il est possible que le texte de Blum soit une réponse aux articles de Ludovic Malquin publiés dans la revue –, mais qu'il faudrait amender en considérant ses intentions initiales, qui, pour Blum, n'avaient pas forcément une visée démobilisatrice.

Certes, les causes de l'indifférence à la politique seraient multiples – et certaines recoupent le propre diagnostic de Barrès à ce moment-là. Blum les décèle d'abord dans la nature même du régime centralisateur, qui priverait le peuple de son pouvoir ; il y voit aussi un effet de la médiocrité des parlementaires ; surtout, il les comprend à partir de cette déception récurrente des Français devant l'inefficacité des mouvements révolutionnaires initiés tout au long du siècle : mouvements qui auraient toujours abouti au triomphe d'idéaux contraires aux aspirations populaires. La convergence de ces causes aurait permis que se développe un « état d'esprit » individualiste, renforcé encore chez les « intellectuels » par l' « ennui » et la « médiocrité littéraire » de l'époque. Un individualisme sans doute bénéfique en partie, mais qui risquerait aussi d'encourager la croyance illusoire que le travail des égoïsmes sert la collectivité :

> Aujourd'hui chaque citoyen est indifférent à la vie politique, et la nation, prise en masse, est indifférente à son gouvernement. C'est là précisément l'état d'esprit qu'on est convenu de nommer « l'Individualisme ». Mais cet annihilement de toute volonté générale, cette langueur torpide où se perd et s'abolit peu à peu la conscience de la nation n'a pas servi seulement à encourager le libre développement, l'épanouissement spontané et sans obstacles des désirs individuels et des volontés

[1] Lettre de Léon Blum à Maurice Barrès, [premier semestre 1892], citée dans Emilien Carassus, *art. cit.*, p. 56.

> particulières ; peu à peu s'est fortifiée cette conviction que l'ensemble des désirs individuels et des volontés particulières suffisait à assurer la vie commune[1].

Cet individualisme ferait même de chaque électeur, paradoxalement, un anarchiste en puissance :

> L'Apolitique a donc fait comprendre à l'individu, et que toute communion avec les autres individus lui est un labeur inutile, et que c'est pour lui-même qu'il doit dépenser toute son activité. De cette considération on peut conclure que l'avenir, en France du moins, appartient non pas aux socialismes mais à l'anarchie. Tout socialisme est par définition une politique. […] L'anarchie donne au contraire sa formule concrète et véritablement pratique à cet état d'esprit dont nous avons voulu montrer le progrès. […] Les incidents récents donnent un piquant à cette pensée que l'immense majorité des citoyens français est anarchiste sans le savoir[2]…

Pour Blum, l'anarchisme serait donc le contraire même de la politique. En filigrane de cette argumentation, on pressent déjà que le jeune homme donnera sa préférence à des théories plus « constructives », comme le socialisme[3]. L'anarchisme ne lui semble, dans cet article, qu'une utopie naïve et purement spéculative, qu'aucun fait ne vient vraiment appuyer :

> D'excellents esprits ont pensé que par le seul fait de se développer chacun librement, les hommes se développeraient en harmonie. Cela est ingénieux bien que téméraire, et d'un optimisme touchant. Mais cette foi dans un rythme préétabli de la nature emprunterait difficilement aux faits un caractère pratique et nettement persuasif4.

On peut reconnaître derrière ces « excellents esprits » une figure comme celle de Ludovic Malquin. Mais Blum semble aussi développer sa réflexion en réponse à l'individualisme barrésien. Au début du texte, le critique retranscrit un dialogue avec un certain Charles Martin, nom fictif repris vraisemblablement au *Jardin de Bérénice*[5], où ce même Charles Martin, ingénieur de son état et candidat « opportuniste » (au sens républicain) à la députation, jouait le rôle de l'adversaire politique, mais aussi « moral » et

---

[1] *Ibid.*, p. 20.
[2] *Ibid.*, p. 21.
[3] Si l'on en croit Venita Datta, l'anarchisme semble surtout être valorisé chez Blum – quand il l'est – comme « état négatif », qui attend une partie reconstructive, trouvée progressivement dans le socialisme : «… dans le cas de Blum, il est clair que ce n'est pas une célébration du moi comme chez beaucoup de ses contemporains, mais plutôt un état négatif, né de son mécontentement de la société actuelle. Le jeune homme est en quête d'une vision plus positive du monde et il la trouvera dans le socialisme. » (Venita Datta, « Un jeune dilettante : Léon Blum à la *Revue blanche*, 1892-1901 », *art. cit.*, p. 36-37)
[4] Blum, *art. cit.*, p. 21.
[5] C'est Emilien Carassus qui relève cette référence (voir *art. cit.*, p. 42).

amoureux, de Philippe – qui le dénomme, tout uniment, l'« Adversaire ». Or, ce personnage devient, dans le texte de Blum, une figure plutôt valorisée pour son bon sens cartésien, et qui soutient un point de vue assez semblable à l'auteur sur la progression de l'indifférence politique : « …je passais rue Montmartre avec mon ami Charles Martin, dont un livre récent a rendu populaires la raison froide et le sens pratique[1]. » Par là, Blum s'inscrit délibérément, et en connivence avec les connaisseurs de l'œuvre barrésienne, dans la continuité des débats initiés par les fictions égotistes, tout en prenant un parti vraisemblablement inverse à celui de son maître. La figure de l'homme politique rationnel lui semble sans doute préférable au repli égotiste de Philippe – même si celui-ci n'est pas totalement désengagé dans le récit, puisqu'il gagne les élections au détriment de l'« Adversaire »… Mais la dédicace signalerait toutefois qu'il n'y a pas recherche ici d'une opposition frontale ; la critique tiendrait plutôt de l'ordre de la nuance : c'est la caricature du « barrésisme » qu'il s'agirait de fustiger[2]. Car dans le même temps, Blum partage avec Barrès, dans son article, des points de vue communs sur la politique, qui seront même parfois radicalisés par l'écrivain lorrain dans le courant de la décennie, comme le refus du nihilisme, la condamnation de la médiocrité parlementaire ou l'appel à la responsabilité des individus (en particulier des écrivains). Le texte de Blum révèle donc surtout l'ambivalence de la posture barrésienne, qui tente de gagner encore, à ce moment-là, sur deux « tableaux » perçus comme contradictoires : le retrait égotiste et ses options anarchisantes d'un côté ; l'engagement concret dans la vie politique, de l'autre.

5. Des premières dissidences à la rupture de l'Affaire (1894-1898)

*5.1. Une première prise de distance : les comptes rendus d'*Une journée parlementaire

Ces ambivalences de la posture barrésienne, si elles autorisent, un temps, des options divergentes chez ses disciples dans leur rapport à la politique, ne vont pas tarder toutefois à encourir des critiques toujours plus explicites dans les années précédant immédiatement

[1] Blum, *art. cit.*, p. 10.

[2] Comme le remarque très justement Cécile Barraud (*thèse citée*, p. 55). L'ironie de Blum envers les « excellents esprits » de la théorie anarchiste serait d'ailleurs une façon de l'attaquer indirectement, car le choix du qualificatif au pluriel « empêche d'y voir une référence unique à Maurice Barrès ; le jeune critique veut probablement désigner ceux qui ont fait de ses idées une interprétation erronée. L'écrivain constitue en effet un exemple d'engagement politique aux yeux de Léon Blum. »

l'Affaire : une première prise de distance se manifeste chez certains contributeurs dès 1894, et l'éloignement ira s'accentuant jusqu'à la rupture décisive de février 1898, lorsque Barrès lui-même aura brûlé ses vaisseaux. Il s'agira alors, pour nombre des anciens barrésiens restés fidèles à la revue, de valoriser de nouveaux modèles – comme Zola – afin de rompre avec une relation entre maître et disciples devenue proprement impossible.

Une première fracture surgit au moment de la représentation, au début de 1894, de l'unique pièce de théâtre connue de la carrière de Barrès : *Une journée parlementaire*, pièce écrite « à chaud » à partir des rebondissements du scandale de Panama, dont elle est la transposition fictive, mais néanmoins transparente pour les spectateurs de l'époque. L'intrigue semble relever d'un genre mixte entre la revue satirique et le « boulevard ». Un député du nom de Thuringe est impliqué dans une affaire de trafic d'influence ; pour sauvegarder sa réputation et l'amour de sa femme, il cède au chantage d'un journal, *Le Contrat Social*, qui détient sur lui les informations compromettantes et menace de les publier ; il livre alors au journal, en échange du silence de celui-ci, les noms d'autres parlementaires compromis, ce qui ne l'empêche pas de tomber, peu après, dans un piège tendu par ses ennemis politiques, qui finalement, après maintes péripéties, parviennent à l'acculer au suicide… La pièce se termine sur une réplique brutale de la femme de Thuringe, prenant à partie les parlementaires, tous présentés comme également corrompus : « Vous êtes tous des canailles ! » Les bruits qui courent autour de cette pièce, dont le mot final laisse prévoir une violence inouïe contre la classe politique, et où la presse attend aussi des « révélations » de l'ancien écrivain-député, conduit finalement à son interdiction par le Conseil des ministres (!), alors qu'elle était en répétition à la Comédie-Parisienne depuis plusieurs semaines. Elle ne pourra finalement être jouée que sur une scène privée, celle – plutôt exigeante – du Théâtre-Libre d'André Antoine.

A lire les critiques de l'époque, la pièce laisse à désirer d'abord sur un plan strictement littéraire et dramaturgique. Paul Ginisty, dans *Le Petit Parisien*, regrette qu'on n'y trouve à aucun moment le prosateur « brillant » et « raffiné » du *Culte du Moi* : le style est à la fois « lâché et brutal », les « explications sommaires jusqu'à l'insuffisance » ; « l'exagération y détruit la portée de la satire[1] ». Mais outre sa médiocrité littéraire, la pièce a pu paraître

[1] Paul Ginisty, « Une Journée parlementaire », *Le Petit Parisien*, 24 février 1894.

comme une forme de transgression de la part de Barrès : elle signale l'introduction d'un sujet politique, relevant de l'actualité la plus récente, dans un cadre purement littéraire – même si le mépris de l'écrivain pour le théâtre explique peut-être, de sa part, le choix d'un tel médium pour son « pamphlet ». La gêne des critiques dramatiques se situe aussi dans la conscience diffuse de cette atteinte portée à l'apolitisme relatif de l'espace théâtral. Ce que devait encore renforcer la dimension fortement idéologique de la pièce : un antiparlementarisme plutôt simpliste s'y donne libre cours, et trouve, au même moment, un soutien dans les milieux idéologiques les moins recommandables, comme à *La Libre Parole* de Drumont. On est bien loin, on le voit, du théâtre d'Ibsen, qu'on découvre dans ces mêmes années, et qu'Antoine met en scène au Théâtre-Libre.

Les réticences envers cette pièce sont donc explicables. Mais, par ses excès, celle-ci semble offrir, à certains collaborateurs de *La Revue blanche*, le prétexte d'une rupture plus longuement méditée. Avec *Une Journée parlementaire*, Barrès a franchi un seuil, donnant à ses disciples un motif suffisant de dissidence. C'est en tout cas ce qui se produit avec Pierre Veber, le critique dramatique de la revue et l'auteur, on l'a vu, de plusieurs pastiches inspirés de Barrès. Celui-ci éreinte la pièce de l'écrivain lorrain dans l'une de ses « notes dramatiques » d'avril 1894[1], et en profite pour signifier au « prince de la jeunesse » la fin de son influence sur les jeunes gens.

Car il s'agit déjà d'opposer le Barrès du *Culte du Moi* à celui que laisse pressentir cette « comédie de mœurs » politique. Au début de son article, Veber imagine Simon, l'*alter ego* de Philippe dans *Un homme libre*, fustigeant les auteurs qui utilisent, pour faire parler d'eux, les scandales de l'actualité politique : « L'œuvre conçue en état d'infériorité est elle-même inférieure et justement risée des Barbares[2]. » Et Veber de lui répondre, mimant sans doute une réplique de Philippe à son ami : « Je le blâmai de supposer chez l'homme libre d'aussi mesquins soucis que la célébrité du scandale[3]. » Or, précisément, *Une Journée parlementaire* viendrait définitivement entacher l'aura de l' « homme libre » Barrès, celui qui avait pu susciter l'admiration de Veber quelques années auparavant. D'abord par sa médiocrité littéraire, qui ne suscite, comme chez Paul Ginisty, aucune indulgence de la part de Veber, notamment en regard des qualités reconnues de Barrès comme styliste : le pièce serait en

[1] Pierre Veber, « Notes dramatiques », *La Revue blanche*, avril 1894.
[2] *Ibid.*, p. 371.
[3] *Ibid.*

effet « un touchant mélange de romantisme falot et de cruellisme déjà suranné. Nulle idée ne soutient ces trois actes laborieux ; les personnages sont quelconques, inertes, anonymes. Se peut-il que des faits d'un si puissant intérêt aient inspiré à l'artiste merveilleux qu'était M. Barrès une aussi fade philistinerie[1] ? » Mais la faiblesse littéraire trahit une erreur plus fondamentale encore de Barrès : celle d'avoir privilégié l'actualité au détriment de l'art : « Ce qui démontre une fois de plus que pour créer une œuvre, il importe de se dégager de l'époque et de l'esprit contemporain, des préoccupations de réclame et du souci d'une exactitude, aussi bien temporaire[2]. » Barrès a transgressé les règles qui, dans la perspective du symbolisme, garantiraient à l'art son autonomie – celle notamment de son détachement de l'histoire immédiate et de l' « actualité » ; s'il daigne malgré tout s'intéresser à « des faits d'un puissant intérêt » comme peut l'être la vie politique, il ne devra en retenir que l'essence.

De manière significative, et en opposition sans doute délibérée à son éreintement, Veber rend compte avec chaleur, dans la suite de sa chronique dramatique, des tentatives de créer, à *L'Œuvre* de Lugné-Poe, un « théâtre idéaliste » ; il en perçoit les réalisations les plus concluantes chez Maurice Beaubourg (autre disciple de Barrès !), dont le « système dramatique » est « nouveau, personnel, construit au mépris de toute tradition[3] » ; il tenterait d'adapter en France ce qu'ont réalisé ailleurs Hauptmann, Ibsen, Bjornson, ou encore Maeterlinck. On voit ainsi que l'opposition de Veber à son ancien « maître » ne se joue plus seulement sur une œuvre en particulier, mais à partir des conceptions profondes de la littérature.

En fait, la conclusion générale de Veber ne laisse pas de doute sur le caractère désormais inéluctable de cette prise de distance : à ses yeux, la faillite esthétique récente de Barrès annonce plus largement la faillite morale du « barrésisme », comme en témoigneraient à la fois le destin de certains disciples de l'écrivain lorrain, et le déclin constatable de son influence :

> Dorénavant, la position de M. Barrès est modifiée ; à un moment l'auteur de l'*Homme Libre* a possédé une influence prépondérante sur la jeunesse ; des esprits se formèrent à l'image de l'intellectuel qu'il décrivait. La hautaine doctrine d'analyse et de culture intime et d'ironique défense les séduisait. Puis il se produisit une certaine

[1] *Ibid.*, p. 371-372.
[2] *Ibid.*, p. 371.
[3] *Ibid.*, p. 372.

> réaction en faveur de la spontanéité, et la sensibilité ; M. Barrès fut rendu responsable de plusieurs faillites morales ; nombre de jeunes hommes qui se réclamaient ses disciples sont restés à jamais irrésolus et désorientés ; les autres ont cherché des voies différentes. Il en est aujourd'hui du barrésisme comme de ces cultes schismatiques allemands où le desservant officie, au nom de l'univers, devant quelques rares fidèles : la *Journée parlementaire* achève de discréditer ce schisme outre-Renan[1].

C'est Lucien Muhlfeld qui, au sein de *La Revue blanche*, va se charger de répondre à Veber, avec sa « Chronique de la littérature » paru dans le même numéro d'avril 1894. Son article est moins l'occasion d'une analyse détaillée de la pièce et de sa valeur esthétique (il renvoie pour cela à d'autres critiques comme Lemaitre ou Genderax), qu'un droit de réponse qu'il se donne au nom des barrésiens « authentiques ». Il écarte d'ailleurs assez vite certains reproches qu'on aurait pu faire à la pièce : il admet qu'il s'agit d'une œuvre « politique et contemporaine », mais ne s'en scandalise pas – ce qui peut paraître étonnant chez celui qui a toujours tenu à distinguer strictement actualité politique et création artistique. Muhlfeld se montre plutôt choqué par la réaction des prétendus admirateurs de Barrès – comme Veber, qu'il ne nomme pas, mais dont il a pu lire, en tant que secrétaire de rédaction, le texte avant sa parution. Il regrette que ces « barrésistes » d'occasion se soient permis d'attaquer Barrès sur une œuvre certes mineure, mais qui n'amoindrirait en rien l'ensemble de la production littéraire du « maître », qui demeure à ses yeux toujours aussi déterminante pour sa génération. Ce que trahirait donc l'éreintement de Veber, c'est une nouvelle ligne de partage entre profanes (ou barrésiens « superficiels ») et véritables initiés du « barrésisme » :

> Nous nous étions toujours douté, à quelques-uns, qui entre nous aimions et discutions les livrets de Barrès, que la plupart des barrésistes avoués, n'étaient guère convaincus littérairement, ni susceptibles de l'être !... Nous en avons la preuve, à cette heure, une preuve qui pour paraître un peu amère n'en doit pas moins être, à l'amateur d'âmes que nous savons notre éminent ami, singulièrement savoureuse. On voit les gens aimables, d'intelligence autrement orientée mais de confraternité sûre et correcte. Ne glissez pas, ou ils vous mordront[2].

Muhlfeld réaffirme d'ailleurs sa fidélité au « maître » dans une lettre adressée à celui-ci peu après la publication de l'article de Veber, en réponse sans doute à un billet de Barrès

---

[1] *Ibid.*
[2] Lucien Muhlfeld, « Chronique de la littérature », *La Revue blanche*, avril 1894, p. 361.

qui avait dû se plaindre d'un tel traitement dans une revue « amie ». Se voulant rassurant sur l'amitié que lui portent les collaborateurs de *La Revue blanche*, le secrétaire de rédaction y confirme en fait la cohésion du petit groupe de « barrésistes » présents dans le périodique, et l'importance que Barrès a toujours à leurs yeux, notamment comme lecteur privilégié entre tous :

> Je suis désolé, désolé, et quand je cherche un autre mot pour dire l'impression que m'a laissée votre lettre, je n'en trouve point. Ce qui me peine le plus, c'est qu'un acte de moi seul – cette insertion – va faire perdre à Blum, Coolus, Schopfer, Natanson, Ernst, etc. un des trois ou quatre lecteurs auxquels ils tenaient plus qu'aux douze cents abonnés réunis. / La pauvre *Revue* est-elle une personne morale responsable, et l'incourtoisie d'un de ses membres va-t-elle retomber sur tous ? Voilà ce dont je ne me console pas. / Thadée Natanson est navré. Blum est atterré[1].

Dans une lettre précédente, où il avertissait Barrès de la parution imminente de la chronique défavorable de Veber, tout en justifiant sa publication par souci d'impartialité, Muhlfeld reconnaissait l'importance, pour ce noyau de fervents, de Barrès comme professeur d'émancipation : « Pour moi, et pour bien d'autres, pour Natanson, pour Schopfer, pour Coolus, pour Blum, vous êtes, vous demeurez l'intelligence qui nous a émancipés, et nous serions même des imbéciles si nous oubliions la reconnaissance et l'admiration que nous vous devons. » Ainsi, la réaction de Muhlfeld n'est pas seulement l'expression d'une fidélité personnelle : elle voudrait engager collectivement tous les membres de la revue – ou du moins ceux qui lui auraient donné sa véritable ligne directrice et son identité. L'admiration pour Barrès va donc de pair ici avec un certain esprit de corps.

La parution de *Du Sang, de la Volupté et de la Mort*, à la fin de 1894, donne d'ailleurs à Muhlfeld l'occasion de réitérer son admiration pour Barrès. Dans cette « Chronique de la littérature », le terme « maître » apparaît à plusieurs reprises, et l'écrivain lorrain y est présenté comme « le meilleur, le plus maître écrivain de langue française[2] ». Le critique commence et termine son article par cette affirmation : avant d'être un homme politique ou une personnalité publique, Barrès serait d'abord un « grand écrivain », même quand il s'occupe de politique dans ses articles de *La Cocarde* : « …M. Maurice Barrès, en dix lignes, chaque jour, désigne les mains sales avec un esprit, une désinvolture, qui marquent, je le

[1] Lettre de Lucien Muhlfeld à Maurice Barrès, [avril 1894] (Fonds Barrès, BnF).
[2] Lucien Muhlfeld, « Chronique de la littérature, décembre 1894, *La Revue blanche*, p. 573.

dis en finissant comme en commençant, parce que c'est l'essentiel de lui : – un grand écrivain[1]. » Désormais, Barrès sera avant tout, pour Muhlfeld, un « grand écrivain », ce qui le disculpe par avance des compromissions avec les « contingences » politiques, voire de ses errements idéologiques. On retrouvera cette stratégie consistant à subsumer toutes les contradictions de Barrès sous l'étiquette de « grand écrivain » chez nombre de lecteurs désorientés, à la fin de la décennie, par les choix « éthiques » et politiques de leur auteur, mais qui, pour autant, ne pourront pas renoncer à leur admiration.

5.2. Rompre avec Barrès : la « crise » de l'affaire Dreyfus

Les lecteurs de Barrès devront faire face à ces dilemmes quatre ans plus tard, mais avec une acuité décuplée, au moment où l'affaire Dreyfus mobilise les intellectuels. On sait que la rédaction de *La Revue blanche* s'est engagée massivement dans l'Affaire, et que des figures comme Félix Fénéon et Léon Blum ont donné une visibilité sans précédent à la revue dans ce combat. Ils y ont été encouragés par la personnalité charismatique de Lucien Herr, le bibliothécaire de l'Ecole normale supérieure, qui sera à l'origine des textes décisifs signifiant l'engagement de la revue pour la révision du procès.

En décembre 1897, des membres du périodique décident une première fois de manifester leur soutien à Zola, qui a rédigé depuis novembre plusieurs articles dans le *Figaro* afin d'alerter l'opinion publique sur l'injustice faite à Dreyfus. Il s'agit de lui adresser une lettre de félicitations, où « rendre hommage à son courage et à sa générosité[2] », et signée par des représentants prestigieux du monde littéraire. Romain Coolus se charge de demander la signature de Mallarmé, Proust celle d'Anatole France, et Blum celle de Barrès[3]. Les réponses contrastées des trois écrivains représentent en fait les trois attitudes alors possibles face à l'Affaire : l'abstention, l'engagement pour Dreyfus, ou l'opposition à la révision du procès. La deuxième étape est franchie à la mi-janvier 1898, quand la plupart des collaborateurs de la revue apportent leur nom aux deux manifestes protestataires qui paraissent alors dans les journaux acquis à la cause de la révision, comme *L'Aurore* ou *Le Temps*[4]. Parmi les personnalités les plus connues de la revue qui

[1] *Ibid.*, p. 574.
[2] Lettre de Léon Blum à Maurice Barrès citée par Serge Berstein dans *Léon Blum*, Paris, Fayard, 2006, p. 54.
[3] Bourrelier, *op. cit.*, p. 758.
[4] Voir Paul-Henri Bourrelier, *op. cit.*, p. 620-621.

adhèrent aux manifestes, on peut citer Félix Fénéon, Marcel Proust, Octave Mirbeau, Fernand Gregh, Daniel Halévy, André Gide, Henri Ghéon, Tristan Bernard, Jules Renard, Lucien Herr, ainsi que les frères Natanson. Au sein du groupe de « barrésiens » qui s'engagent aux côtés de Dreyfus, on trouve Léon Blum, Romain Coolus, Camille Mauclair. Enfin, parmi ceux qui s'abstiennent, il faut compter Lucien Muhlfeld (proche du camp anti-révisionniste, mais qui ne s'engage pas directement à leurs côtés) et Pierre Veber (qui reste en retrait avant tout par indifférence). Un des maîtres de la revue s'abstient aussi de prendre parti publiquement, même si ses sympathies vont plutôt vers les dreyfusards : il s'agit de Mallarmé, qui, dès la sollicitation de Romain Coolus pour la pétition de soutien à Zola, adopte une position de neutralité, tout en demeurant, pour reprendre l'expression de Bourrelier, un « dreyfusard furtif[1] ». A la différence donc des maîtres qui, comme le poète du *Coup de dés* préfèrent la tour d'ivoire de leur création à la défense d'une cause non littéraire, *La Revue blanche* va prendre les allures d'un véritable « état-major » intellectuel du dreyfusisme, et ceci durant toute la durée de l'Affaire[2] ; non sans risque d'ailleurs, pour certains jeunes auteurs, encore à leurs débuts, et qui peuvent, en s'engageant ainsi, compromettre l'avenir de leur carrière, comme le souligne Bourrelier.

L'acte décisif qui va faire de *La Revue blanche* une « revue engagée[3] » reste toutefois la « Protestation » qu'elle publie, de son propre chef, en tête du numéro de début février 1898[4]. Le texte est une prise de parole collective, non signée, mais on a pu voir derrière cet auteur anonyme et pluriel la plume de Lucien Herr[5], dont on retrouve en effet certaines expressions et tournures de phrase, ainsi que la rigueur logique de la pensée. La « protestation » dénonce fermement, et de manière argumentée, les dérives commises par les institutions qui ont organisé ou couvert un procès inique. S'y trouvent brocardés le « pouvoir occulte » de la « bureaucratie militaire » et les juges du conseil de guerre de 1894. La « protestation » s'élève en outre vigoureusement contre l'antisémitisme qui gagne l'opinion publique, « dupée et fanatisée[6]», et même une partie de la jeunesse universitaire ; elle fustige aussi la passivité des partis de gauche, en particulier les radicaux et les

[1] *Ibid.*, p. 760.
[2] Entre février 1898 et mars 1900, Bourrelier dénombre une douzaine d'articles traitant directement de l'Affaire (voir *op. cit.*, p. 636).
[3] A. B. Jackson, *op. cit.*, p. 101.
[4] « Protestation », *La Revue blanche*, 1er février 1898.
[5] Bourrelier, *op. cit.*, p. 627.
[6] « Protestation », *art. cit.*, p. 165.

socialistes, tout en reconnaissant l'engagement de Clemenceau. Enfin, elle se termine par un « hommage enthousiaste » au courage de Zola, auquel elle décerne, au nom de « la jeunesse pensante », un « laurier civique[1] ». Ce texte décisif inaugure donc officiellement l'engagement du périodique, et il est le premier du genre à marquer, dans une revue d'avant-garde, l'implication collective de ses collaborateurs dans la défense de Dreyfus.

Par-delà les cibles attendues, comme l'état-major, les juges ou la classe politique, la « protestation » s'en prend aussi aux dérives de ceux qui composent initialement son milieu de prédilection : écrivains, hommes de pensée et jeunes universitaires qui ont rallié le camp antidreyfusard, et trahi par là la fonction qui serait la leur. Les remarques sur la jeunesse universitaire sont particulièrement intéressantes, en ce qu'elles donnent en creux une définition de l'intellectuel et de sa mission :

> Nous en voulons à la jeunesse des universités de ses acclamations pour les bureaucrates bottés et de ses clameurs anti-juives, parce qu'elle n'a pas le droit d'être ignorante et de ne pas penser librement. La haute conception kantienne et rationaliste où la République les a élevés, leur a enseigné à ne jamais *respecter des hommes*, même haut placés, mais seulement *des idées* et, déracinant en eux tout préjugé d'origine, elle les a orientés vers la contemplation de fins auxquelles on convie à collaborer tous ceux qui sont de bonne volonté. Ils doivent savoir que toute autre philosophie les reconduit aux philosophies de la servitude[2].

Les termes utilisés ici – en particulier l'expression : «…déracinant en eux tout préjugé d'origine » – ne laissent aucun doute sur le contre-modèle visé dans ce passage : c'est Barrès et ses thèses, celles qu'il développe dans *Les Déracinés* paru quelques mois avant l'Affaire, qui doit servir de repoussoir à l'intellectuel capable de « penser librement ». La réaffirmation de la « haute conception kantienne et rationaliste » qui préside à l'enseignement universitaire est aussi une façon de contrer l'anti-kantisme (plutôt caricatural) du roman barrésien. Ce qu'il faut encore noter dans ces quelques lignes, c'est l'importance significative donnée aux « idées », et non aux « hommes » pris individuellement : l'engagement pour des causes particulières, loin d'exclure les positions « idéalistes » (au sens philosophique du terme), se justifie au contraire par elles. Comme le remarque Bourrelier, *La Revue blanche* s'est placée, pour soutenir la révision du procès, sur le plan exclusif de la raison, des principes républicains et de la défense de la

[1] *Ibid.*, p. 167.
[2] *Ibid.*, p. 166.

démocratie : « Elle tiendra fermement cette ligne qui définit l'intellectuel, en n'accordant aucune place aux articles à sensation et aux plaidoyers qui exploitent l'apitoiement pour le déporté à l'Île du Diable au point de ne presque jamais imprimer son nom[1]. » Outre le fait qu'il offre un système de valeurs mobilisateur, cet « idéalisme » présente aussi l'avantage, aux écrivains qui s'engagent dans l'Affaire, de ne pas rompre tout à fait avec les conceptions de l'art issues du symbolisme – l'autonomie de la pensée, la prévalence de l'Idée –, tout en permettant de prendre parti dans les événements « contingents » de l' « actualité ». Or, on s'en souvient, c'était au nom de l'« idéalisme » que Barrès avait tenté de rallier l'avant-garde à sa cause politique, au début des années 1890. C'est encore cet idéalisme qui avait poussé nombre de collaborateurs de la revue à faire bon accueil au *Culte du Moi*.

Un autre argument du texte viendrait d'ailleurs confirmer qu'il n'y a pas de solution de continuité entre le plan, tout « idéel », de la création artistique et celui de l'engagement pour Dreyfus – un argument qui, pour le coup, n'est sans doute pas du philosophe Lucien Herr[2], puisque cette raison insiste – très littérairement – sur le caractère « esthétique » de l'action de Zola, une beauté du geste qui laisserait pourtant insensibles les étudiants antidreyfusards :

> Et non seulement ils manquent de la rigidité des esprits rigoureux : ils manquent de sens artiste et d'esthétique enthousiasme. Il n'est pas concevable, quand même Emile Zola aurait tort, que des jeunes gens ne se passionnent pas pour la beauté généreuse de son acte. […] Nous ne comprenons pas que des jeunes gens aient pu proférer devant cette attitude d'autres paroles que d'admiration[3].

De nouvelles raisons éthiques permettent ainsi un déplacement de l' « enthousiasme » et de l' « admiration » (d'ordre esthétique) de la figure de Barrès à celle de Zola – dont on n'hésitait pas pourtant à flétrir le naturalisme quelques années auparavant, mais qui, par son engagement, a poussé les collaborateurs de la revue à réviser leur jugement : son œuvre n'est pas la caricature qu'en donnent les critiques xénophobes[4], mais une œuvre qui

---

[1] Bourrelier, *op. cit.*, p. 631.

[2] Il pourrait être, vraisemblablement, de Gustave Kahn, puisqu'on le retrouve au cœur dans son article sur « Zola », publié le même mois dans *La Revue blanche*.

[3] « Protestation », *art. cit.*, p. 166.

[4] Xénophobie entretenue par Barrès lui-même, qui n'hésite pas, durant ces mois-là, à mettre en avant l'ascendance italienne de Zola pour expliquer son soutien à Dreyfus… : « [M. Zola] se prétend bon Français ; je ne fais pas le procès de ses prétentions, ni même de ses intentions. Je reconnais que son

« fait rayonner au dehors le renom de sa patrie française[1] ». La période de vénération barrésienne semble alors définitivement close.

D'ailleurs, le jour même où paraît la « Protestation » de *La Revue blanche*, Barrès fait publier dans *Le Journal* un texte non moins fameux, fustigeant, avec une virulence proche de l'injure, ces mêmes intellectuels qui ont signé les manifestes de *L'Aurore* et du *Temps*. Il trace ainsi une ligne de démarcation apparemment très claire entre les deux camps, les valeurs qu'ils défendent et les moyens qu'ils utilisent. Si l'opposition idéologique est indiscutable et irréductible, et si à sa lecture, on ne peut se défendre d'une vraie inquiétude devant les conséquences pratiques qu'a pu impliquer un tel texte, il faut toutefois souligner l'ambiguïté de la définition de l'intellectuel qu'on y trouve – des ambiguïtés qui décèlent chez Barrès à la fois un malaise et un sentiment diffus de concurrence autour de la « propriété » (au sens lexical, mais aussi « juridique », si l'on peut dire) de ce terme. Car on se rappelle que Barrès avait fait lui-même un usage abondant de ce substantif, notamment durant la période de *La Cocarde*, et dans un sens non péjoratif, même si chargé encore d'une certaine polysémie. Au point où l'on peut se demander si, à travers cette dévalorisation de la notion, Barrès n'a pas en quelque sorte voulu rompre avec sa propre image auctoriale des années 1890, avec ce qu'elle contenait encore aussi d'ambivalence idéologique ; quant à *La Revue blanche*, en signifiant la fin de son admiration, elle n'aurait fait dès lors qu'entériner cet éloignement. La thèse peut sembler paradoxale ; mais par-delà la logique des idéologies – bien entendu décisive –, il y a aussi celle, plus « formelle » si l'on veut, des conceptions que l'écrivain se fait de son propre rôle, des « situations » qu'il accepte d'assumer dans la société de son temps. Barrès a inauguré une posture nouvelle sur ce plan-là, et il la retrouve, paradoxalement, dans un camp qui lui est désormais idéologiquement étranger.

Dans son article, l'écrivain lorrain donne une définition de l' « intellectuel » dont le but immédiat est de dénigrer l'adversaire, mais qui est en elle-même significative : « Ces prétendus intellectuels sont un déchet fatal dans l'effort tenté par la société pour créer une élite. Dans toute opération, il y a ainsi un pourcentage de sacrifiés[2]. » Il paraît évident ici que Barrès comprend l'action des partisans de Dreyfus à la lumière des thèses avancées

---

dreyfusisme est le produit de sa sincérité. Mais je dis à cette sincérité : il y a une frontière entre vous et moi. Quelle frontière ? Les Alpes. » (*Scènes et doctrines du nationalisme*, *op. cit.*, p. 40).

[1] « Protestation », *art. cit.*, p. 166.

[2] Maurice Barrès, « La Protestation des Intellectuels ! », *Le Journal*, 1er février 1898.

dans *Les Déracinés* : les « intellectuels » représenteraient ce « prolétariat de bacheliers », « déracinés » et « décérébrés » par l'enseignement républicain, et qui pensent résoudre les questions touchant l'avenir de la nation par une pensée abstraite, néo-kantienne, qui fait fi des « déterminismes » et de l' « instinct ». Barrès renvoie donc les « intellectuels » à leur statut « sociologique », sans entrer plus avant dans leur argumentation, ni dans la discussion des preuves avancées par eux :

> Peut-être lisez-vous une double liste que publie chaque jour l'*Aurore* ; quelques centaines de personnages y affirment en termes détournés leurs sympathies pour l'ex-capitaine Dreyfus. Ne trouvez-vous pas que Clemenceau a trouvé un mot excellent ? Ce serait la « protestation des intellectuels » !... On dresse le Bottin de l'élite ! Qui ne voudrait en être ? C'est une gentille occasion. Que de licenciés ! Ils marchent en rangs serrés avec leurs professeurs… Rien n'est pire que ces bandes de demi-intellectuels. Une demi-culture détruit l'instinct sans lui substituer une conscience. Tous ces aristocrates de la pensée tiennent à affirmer qu'ils ne pensent pas comme la vile foule. On le voit trop bien. Ils ne se sentent plus spontanément d'accord avec leur groupe naturel et ils ne s'élèvent pas jusqu'à la clairvoyance qui leur restituerait l'accord réfléchi avec la masse. Pauvres nigauds qui seraient honteux de penser comme de simples Français et qui veulent que les deux grands Scandinaves Lugné-Poë et Bjornstern-Bjornson les approuvent[1] !

Derrière la violence sûre d'elle-même du propos, on sent malgré tout une forme d'hésitation chez Barrès dans l'utilisation du terme « intellectuel » : il est question de « prétendus intellectuels », de « demi-intellectuels », et le mot est souvent utilisé entre guillemets, ce qui suppose qu'il y aurait de « vrais » intellectuels, que ne seraient pas ceux qui se présentent comme tels. À n'en pas douter, Barrès se conçoit comme un représentant de cette première catégorie, qui ne cherche pas à construire son système à partir de la raison abstraite, mais selon une conception particulière de l' « instinct » et de la « sensibilité ». On aurait donc affaire, ici, moins à une condamnation pure et simple des « intellectuels » – le terme et les personnes qui pourraient s'en revendiquer « légitimement » – qu'à une tentative de définition concurrente de la notion.

Bien sûr, cet essai définitoire va tourner court assez vite. Dans son élan polémique, Barrès va faire du terme « intellectuel » un outil de dénigrement trop commode à ses yeux pour qu'il vaille la peine de se le réapproprier : il a l'avantage pour lui de désigner

[1] *Ibid.*

synthétiquement l'adversaire, ce que recherche toute parole pamphlétaire[1]. A défaut d'utiliser pour son propre compte le mot, Barrès va toutefois incarner la « chose » à sa manière : c'est lui qui représente, à maints égards, l'intellectuel antidreyfusard, celui qui cherche à systématiser, en une doctrine cohérente, ses prises de position du moment. Les *Scènes et doctrines du nationalisme* (1902), composées à partir de la refonte des articles écrits durant l'Affaire, témoignent de ce désir de donner un sens abstrait et général à ce qui pouvait passer pour un combat de circonstance. Dès lors, abstraction faite des contenus idéologiques divergents, les démarches de Barrès et d'un Lucien Herr, par exemple, ne s'opposent plus si radicalement : on reste conscient en effet que le débat recouvre aussi une concurrence entre deux postures de l'« intellectuel », s'articulant sur un plan d'intelligibilité commun et visant un « public » identique.

5.3. Une déprise collective du « barrésisme » : la réponse de Lucien Herr (février 1898)

La réponse, justement fameuse, que Lucien Herr adresse à Barrès, dans les jours qui suivent sa condamnation des « intellectuels », s'articule bien entendu avant tout sur le terrain des idées[2] ; par là, elle est l'expression la plus nette du refus de ce que représente le nationalisme d'exclusion de Barrès. Toutefois, elle prend sens aussi à partir de cette concurrence entre deux conceptions de l'« intellectuel » : des valeurs pour lesquelles il se bat, comme du rapport qu'il compte instaurer avec les « jeunes gens », et en particulier avec les universitaires et les « lettrés ». Car pour Lucien Herr, il ne s'agit pas de convaincre Barrès, mais bien plutôt, comme le remarque Bourrelier, de détacher de lui les jeunes écrivains et intellectuels fascinés par son œuvre et sa personnalité, en montrant qu'il est indigne d'assumer, à leur égard, son rôle de « maître » : « Lucien Herr se pose en inspirateur plus digne, sinon en successeur[3]. »

---

[1] Voir Marc Angenot, *La Parole pamphlétaire. Typologie des discours modernes*, Paris, Payot, 1982, p. 126-130. C'est dans *Scènes et doctrines du nationalisme* que le terme « intellectuel » cristallise encore plus nettement en un sens péjoratif, celui de désignateur de l'adversaire idéologique. Il ne fait alors plus de doute que Barrès a mis définitivement à distance de lui-même cette notion, comme en témoignent les définitions qu'il cherche à en donner dans cet ouvrage : « Intellectuel : individu qui se persuade que la société doit se fonder sur la logique et qui méconnaît qu'elle repose en fait sur des nécessités antérieures et peut-être étrangères à la raison individuelle. » (*Scènes et doctrines du nationalisme*, *op. cit.*, p. 45)

[2] Lucien Herr, « A M. Maurice Barrès », *La Revue blanche*, 15 février 1898.

[3] Bourrelier, *op. cit.*, p. 626.

Il est frappant de voir que Lucien Herr, pour ce faire, reprend à son compte plusieurs traits essentiels de la posture barrésienne, tout en inversant les valeurs idéologiques que l'écrivain leur a associées. D'abord, il se désigne d'emblée comme un « intellectuel », assumant ainsi ce terme que Barrès voudrait péjoratif, mais qu'il a lui-même contribué à diffuser : « Je suis l'un quelconque de ces "intellectuels" dont la protestation vous a si fort diverti[1]. » Ensuite, il avance trois raisons qui l'autorisent à répondre à Barrès, et à lui donner congé au nom de *La Revue blanche* ; or, deux de ces raisons ne sont pas sans faire écho à l'*ethos* défini par l'écrivain lorrain dans les paratextes de son œuvre égotiste :

> La première, c'est qu[e mon sentiment sur votre personne politique et sur votre action] s'énonce ici, dans une Revue qui vous est notoirement amie, et qu'on a faite plus d'une fois solidaire de votre œuvre et de votre esprit. La seconde, c'est qu'il exprime assez fidèlement, j'en suis sûr, la pensée de quelques jeunes hommes et de quelques jeunes gens dont l'action, un jour ou l'autre, déterminera jusqu'à un certain point la vie intellectuelle et la vie sentimentale de notre pays. La troisième, c'est que vous le savez simple et sincère ; pur de tout amour-propre, libre enfin de tout soupçon[2].

Lucien Herr se présente ici comme un porte-parole générationnel, indiquant clairement que l'opposition avec Barrès se joue aussi dans la valeur de cette délégation : qui interprète le mieux les aspirations morales de l'« élite » des jeunes gens ? En outre, il affirme la sincérité de sa parole, comme Barrès dans son *Examen de trois romans idéologiques*.

Enfin, Lucien Herr n'hésite pas à se présenter comme un admirateur de l'œuvre barrésienne, toujours ému par les « joies d'art » qu'elle procure[3], et qui a dû surmonter une hésitation (un déchirement ?) pour signifier à Barrès que la revue « notoirement amie » ne le suit plus désormais. La lettre en question est donc plus qu'une mise au point d'un dreyfusard contre son adversaire idéologique : il s'agit d'une lettre de rupture d'un ancien admirateur, qui connaît l'auteur « intimement ». Herr adopte ici la position-type du « barrésien » déchiré, du lecteur qui doit faire le deuil d'une admiration devenue impossible – position qui est celle, là encore, de plusieurs collaborateurs importants de la revue, Lucien Blum au premier chef.

---

[1] Lucien Herr, « A M. Maurice Barrès », *art. cit.*, p. 241.

[2] *Ibid.*

[3] « Je viens de relire votre œuvre entière, et dix fois, en sentant revivre aussi fraîches qu'au premier jour les joies d'art que je vous ai dues jadis, en songeant à ce que vous valez, et à ce que valent ceux qui ne vous aiment pas, j'ai eu a tentation de me taire. C'est donc très calmement, et pour des motifs sérieusement réfléchis, que je viens vous dire : Ne comptez plus sur l'adhésion de cœurs qui vous ont été indulgents dans vos moins tolérables fantaisies. » (*Ibid.*)

Dans le corps de son article, Herr se livre à une déconstruction argumentée de l'idéologie barrésienne. Il s'agit d'abord de trouver l'idée-force qui détermine presque toutes les prises de parti de l'écrivain, pour ensuite en montrer à la fois l'inanité intellectuelle et le caractère « irresponsable ». Cette idée centrale résiderait dans la « métaphysique ethnique » de Barrès, qui donne la primauté, dans ses analyses politico-sociales, à l'idée de « race », et où s'exprimerait « la haine native de ce qui est autre » ; elle tiendrait aussi à son goût pour « l'orgueil de la force » et pour l'« exaltation barbare » – le terme revient à plusieurs reprises, comme en écho inversé à *Sous l'œil des Barbares* : le vrai « barbare » ne serait pas, en fin de compte, celui qu'on croit[1]. L'appel de Barrès à l' « instinct » trahirait enfin « la poussée aveugle de l'antique brutalité qui couve, mal éteinte, au fond de [lui][2] ». Toutes ces thèses, qui ont motivé l'antidreyfusisme de Barrès, sont alors renvoyées, par Herr, à une forme de « verbalisme romantique » : « Tout cela, c'est de la littérature ; ce n'est ni de la vérité, ni de la vie[3]. » On voit, là encore, la reprise et l'inversion d'un élément central de l'*Examen* de 1891 : ce qui se présentait, par-delà toute rhétorique, comme de la « vie », ne serait, en fin de compte, que « littérature », qu'une rhétorique plus subtile que les autres.

Enfin, après avoir souligné l'absurdité d'en référer à l'origine des individus pour juger de leurs arguments (Zola avait été attaqué en ce sens par Barrès, comme on l'a vu), Herr met en évidence, en fin de texte, l'irresponsabilité de l'écrivain lorrain, invalidant ainsi un autre élément définitoire de sa posture auctoriale. D'abord, Barrès aurait opté pour l'action, alors que rien ne l'y prédisposait : « Lorsque l'on n'est fort ni de nature, ni de volonté et de raison ; lorsqu'on n'a ni des appétits puissants, ni une générosité impulsive et ardente, le plus sage est de s'abstenir de l'action[4]. » Ensuite, l'égotiste n'aurait jamais envisagé son engagement politique et idéologique autrement que sous la forme d'un « jeu de prince » blasé, insoucieux du monde extérieur et incapable de se représenter les intérêts véritables d'autrui :

> Vous avez pris, durant quelques années, votre plaisir à vous jouer dans les rythmes souples et variés de l'émotion sentimentale ; nous avons pris un plaisir exquis et charmant au jeu de cette émotion aiguë et précise, au dépliement de votre âme

[1] *Ibid.*, p. 243-244.
[2] *Ibid.*, p. 243.
[3] *Ibid.*
[4] *Ibid.*, p. 245.

> lyrique et joueuse, à la logique ténue et fragile de votre analyse. Vous faites aujourd'hui un autre jeu, qui n'est pas pour nous plaire. […] La vie est là, difficile, pressante et sérieuse, et nous n'avons le loisir ni de jouer, ni de nous complaire à vos jeux[1].

En passant, Herr cite la « Lettre à un lecteur familier », le seul texte de Barrès publié dans *La Revue blanche*, et qui servait, comme on l'a vu, de pacte scellant symboliquement la « complicité » des « sensibilités » entre l'écrivain et sa communauté de lecteurs choisis. Herr peut dès lors le dénoncer comme une tromperie de « dilettante » raffiné, et donner à ce dernier le congé définitif de la revue : « Nous sommes des âmes simples ; trouvez-en de plus raffinées, qui veuillent de votre maîtrise[2]. » L'écrivain lorrain serait ainsi un « intellectuel » dans la première acception attestée du terme, son sens à la fois renanien et « artiste ».

Dans cette adresse à Barrès, Lucien Herr exprime sans doute un point de vue partagé désormais par l'ensemble des collaborateurs de la revue[3]. Mais il s'y institue aussi comme un potentiel nouveau maître, en conjurant la fascination exercée par la posture magistrale de Barrès. Il lui suffit, pour ce faire, de démontrer que ce dernier n'a pas su rester fidèle à ce qui définissait son « éthique » auctoriale, et de reprendre à son compte certains de ces éléments, comme la délégation générationnelle, la « sincérité » et le principe de responsabilité. Dans la même optique, Herr n'hésite pas à souligner (discrètement) son exemplarité : une exemplarité qui ne sera plus jugée à partir de la conformité des « sensibilités » – désormais confondue, chez le Barrès antidreyfusard, avec une inquiétante communion de « race » ou d' « origine » –, mais à partir de « la cohérence et [de] la dignité, [de] la valeur éthique de [s]a conduite ».

[1] *Ibid.*
[2] *Ibid.*
[3] Serge Berstein, *op. cit.*, p. 59.

5.4. Élection d'un nouveau maître : Zola

Ce changement d'allégeance se fera toutefois au profit de Zola, et non de Lucien Herr, dont l'autorité morale est certes incontestable sur les jeunes gens de la revue, mais qui ne peut faire vraiment exemple chez les écrivains et artistes, d'autant que son action reste malgré tout plus modeste que l'engagement publique de l'auteur de *J'accuse*.

C'est Gustave Kahn qui se charge de manifester, dans un « article de critique littéraire », précise-t-il[1], l'admiration des littérateurs de la revue à l'égard de Zola – non sans paradoxe, quand on se rappelle que celui-ci fut encore, quelque temps avant l'Affaire, un « adversaire littéraire ». Kahn utilise d'ailleurs cette expression dans son article[2], lui le promoteur du symbolisme, qui en vient tout de même à avouer sa « haute estime » au chef du naturalisme, et surtout à louer ses qualités d'artiste, manifestes dans son dernier ouvrage, *Paris*. Malgré quelques réserves, le critique encense ce texte pour son courage : «… en même temps qu'un beau roman, un acte de courage civique[3]. » Car Zola se serait engagé conformément à son esthétique, et aurait respecté ce faisant son « éthique » auctoriale – même si l'impersonnalité proclamée pouvait faire pencher la balance dans l'autre sens ; mais les procédés du roman naturaliste devaient naturellement le pousser à s'intéresser à la société et aux maux qui la touchent, et donc rien d'étonnant à ce qu'il soit intervenu en faveur de Dreyfus. C'est même considéré sur un plan proprement « littéraire » que son acte prendrait toute sa valeur : «… l'acte de Zola, pris en lui-même, c'est-à-dire la défense active et même violente d'un condamné qu'il croit innocent, force l'estime de tous les vrais lettrés, de ceux qui ont le culte des lettres, et n'en font point une affaire[4]. » Selon Kahn, tous les écrivains devraient se sentir concernés par l'Affaire – et sans doute le critique pense-t-il avec regret au retrait volontaire de Mallarmé –, car celle-ci les oblige à « consulter [les] principes » abstraits au nom desquels ils écrivent, et cela malgré l'allure d' « échauffourées » de l'événement : « La justice, comme la charité, comme la solidarité, doit toujours pouvoir compter sur les écrivains[5]. »

Face à Zola, c'est Barrès qui désormais fait figure de contre-modèle absolu pour Kahn, qui retrace sa carrière pour en montrer les faiblesses récurrentes et la faillite finale. Il

[1] Gustave Kahn, « Zola », *La Revue blanche*, 15 février 1898, p. 269.
[2] *Ibid.*, p. 274.
[3] *Ibid.*
[4] *Ibid.*, p. 269.
[5] *Ibid.*, p. 270.

dénonce notamment son opportunisme et sa fascination pour la réussite, qui l'a conduit à choisir le camp opposé à Zola pour « gagner en volume », et l'a fait tomber dans ce qu'il y a de plus sot, comme l'antisémitisme, parce que celui-ci était populaire auprès des électeurs. Selon lui, son importance aurait sans doute été exagérée, mais il faut en tenir compte malgré tout, car il a obtenu la « haute estime » « d'une fraction de la jeunesse actuelle »[1]. Enfin, contrairement à d'autres antidreyfusards, « écrivains ratés » ou folliculaires du genre de Drumont, Barrès semble aux yeux de Kahn un adversaire à prendre au sérieux, parce qu'il est, en quelque sorte, un « intellectuel » dévoyé, comme le révèle cette phrase, qui clôt son bilan sur l'engagement de l'écrivain lorrain : « Mais raisonner et détailler ces lâchetés nous entraînerait trop loin. J'ai voulu seulement indiquer comment, sauf un, tous les intellectuels approuvent la contenance de Zola, en face de ce qu'il a si justement dénommée "la presse immonde"[2]. »

Comme le révèle l'article de Gustave Kahn, l'Affaire rend possible un chassé-croisé paradoxal des admirations au sein de *La Revue blanche* : l'ancien prince de la jeunesse perd définitivement son aura auprès des rédacteurs de la revue, lui qui, à leurs yeux, aurait pu assumer mieux que quiconque le rôle d'intellectuel-phare, et qui, dès le début de la campagne pour la révision du procès, était attendu par certains dans cette fonction ; à l'inverse, on voit Zola, jusqu'alors décrié par de jeunes auteurs imbus de Symbolisme, gagner en prestige, et servir même de modèle, à la fois esthétique et éthique, de l'écrivain engagé.

6. Déchirements et sutures : Blum, Barrès, l'Affaire

6.1. « Cette lettre tomba sur moi comme un deuil. » (Blum)

Bien sûr, la rupture avec Barrès ne représente pas un événement de même ampleur chez tous les membres de la revue ; pour beaucoup, elle n'est que la conséquence logique d'une méfiance grandissante à son endroit. Mais pour certains, elle s'avère particulièrement douloureuse. C'est le cas chez Léon Blum, dont l'exemple est intéressant à plus d'un égard, notamment par les stratégies qu'il mobilise pour concilier une

[1] *Ibid.*
[2] *Ibid.*, p. 272.

admiration ancienne et profonde (envers l'homme comme l'œuvre), avec un désaccord, non moins profond, sur les questions idéologiques.

Quand l'Affaire éclate, les deux hommes se connaissent depuis longtemps – leur première rencontre date de l'été 1890[1] –, et ils ont même noué une amitié intellectuelle dont témoignent leur correspondance et les visites fréquentes du jeune homme à l'écrivain lorrain, à son domicile de la rue Caroline. Quarante ans plus tard, Blum garde un souvenir ému de cette amitié, dans ses *Souvenirs sur l'Affaire* (1935) : « Je revois la grâce fière et charmante de son accueil, cette noblesse naturelle qui lui permettait de traiter en égal le débutant timide qui venait de passer son seuil. Je suis sûr qu'il avait pour moi de l'amitié vraie, presque une sollicitude de frère aîné[2]. » On comprend mieux dès lors pourquoi la rupture, qui intervient en décembre 1897, est vécue par Blum comme « un deuil ». Cette séparation intervient au moment où le jeune critique est chargé de recueillir la signature de Barrès, pour la pétition de soutien à Zola. Si l'on en croit ces mêmes *Souvenirs*, il s'attendait à le voir signer cette lettre, et il se serait même porté garant de son engagement, auprès des autres collaborateurs de *La Revue blanche* : « J'aurais presque engagé de moi-même sa signature, et j'étais confiant, joyeux, quand j'allais le trouver, ce jour d'hiver, dans sa nouvelle maison du boulevard Maillot[3]. » Les raisons avancées par Blum pour expliquer cette assurance sont intéressantes. Bien sûr, il y a la confiance du jeune homme dans celui qui est encore, à ce moment-là, le « maître » de toute une génération : « Dans cette génération d'écrivains qui avait immédiatement précédé la mienne, il était pour moi, comme pour la plupart de mes camarades, non seulement le maître mais le guide ; nous formions autour de lui une école, presque une cour[4]. » Or, c'est précisément parce qu'ils participaient tous, « maître » comme « disciples », d'une même « communauté de sensibilités », que Blum ne pouvait douter de l'adhésion de Barrès à sa cause : « Puisqu'il était notre chef, eh bien ! il allait nous suivre. Nous avions tellement senti comme lui qu'il ne pouvait pas penser autrement que nous[5]. »

[1] Serge Berstein, *op. cit.*, p. 31.
[2] Léon Blum, *Souvenirs sur l'Affaire* [1935], dans *L'Œuvre* de Léon Blum, IV, 2 (1937-1940), Paris, Albin Michel, 1965, p. 543.
[3] *Ibid.*, p. 544.
[4] *Ibid.*, p. 543-544.
[5] *Ibid.*, p. 544.

La réponse négative de Barrès, signifiée à Blum quelques jour plus tard, dans une lettre qui se veut encore très cordiale[1], vient rompre la cohésion de cette communauté de lecteurs. À posteriori, elle semble révéler à Blum autant les contradictions de Barrès, que celles d'un admirateur qui a l'impression, sur le moment, d'avoir été trompé[2] :

> Cette lettre tomba sur moi comme un deuil. Quelque chose était brisé, fini ; une des avenues de ma jeunesse était close. Je crois aujourd'hui que Barrès ne se décida pas sans un pénible débat. Il dut sentir que son choix décidait du reste de sa vie. Jusqu'alors, il était parvenu à concilier le Barrès boulangiste avec le Barrès de *Sous l'œil des Barbares* et de *Un homme libre*. Désormais il optait ; il optait du même coup entre son public préféré d'écrivain, dont il se coupait, et ses compagnons de lutte politique. La solidarité boulangiste l'avait entraîné, lui aussi[3]…

Avec le recul de quarante ans, Blum interprète ainsi les contradictions idéologiques de Barrès non comme l'expression d'une position sociale, mais comme celle d'un tiraillement entre deux « publics » divergents, ou plutôt entre deux types de sociabilité incompatibles : celle de l'écrivain et celle de l'homme politique.

Avant que l'Affaire n'éclate il y avait déjà toutefois, entre Blum et Barrès, des signes annonciateurs de ces dissensions à venir. Un mois avant l'épisode de la pétition en faveur de Zola, en novembre 1897, le critique de *La Revue blanche* rédige un compte rendu des *Déracinés* où se manifestent les premiers désaccords profonds avec l'écrivain lorrain. Mais tout en exposant ses fortes réserves sur la thèse du « déracinement », Blum fait déjà usage dans son article d'une stratégie de conciliation qui lui deviendra quasi coutumière par la suite. Il y met d'abord en avant les qualités proprement littéraires de l'ouvrage : son ambition romanesque, la maîtrise de son style, tout ce qui peut en faire un « chef-d'œuvre d'art[4] ». Il prévoit que le *Roman de l'énergie nationale* « sera sans doute l'ouvrage le plus important de la littérature française depuis vingt-cinq ans, non seulement par le talent, mais par la volonté, la portée, l'étendue » : « C'est une joie et une fierté pour nous qui aimons M. Barrès, qui l'avons toujours aimé, de le voir s'élever si haut, même au-dessus de ce qu'on pouvait attendre[5]. » Les objections ne seront alors « que » « théoriques » –

[1] Voir Serge Berstein, *op. cit.*, p. 55.
[2] Voir la remarque que fait Blum à Jules Renard, qui la retranscrit dans son *Journal* (*op. cit.*, p. 417) : « L'attitude actuelle de Barrès […] donne la peur de relire ce qu'il a fait. Impossible que ce soit aussi bien qu'on croyait : on a dû se tromper. »
[3] Léon Blum, *Souvenirs sur l'Affaire*, *op. cit.*, p. 544.
[4] Léon Blum, « Les livres », *La Revue blanche*, 15 novembre 1897, p. 293.
[5] *Ibid.*

mais elles sont fermes, et anticipent de quelques mois les arguments que Gide avancera de son côté pour critiquer le roman : Barrès attache trop d'importance, comme Taine son maître, à l'action des milieux, notamment provinciaux et familiaux ; or, l'enracinement n'est pas un facteur d'« énergie » pour l'individu, il conduit à la paresse morale et contredit par là les principes mêmes de la « culture du Moi » : « Surtout, à M. Barrès qui fut le théoricien du moi et qui est resté un individualiste, je demande ce que deviennent dans sa théorie le moi et l'individu. La famille, la commune, rien ne fausse et ne diminue l'énergie comme de tels groupements[1]. »

Cette contestation de l'enracinement, qui semble vouloir se légitimer par les idées mêmes de l'égotisme barrésien, s'accompagne toutefois de la reconnaissance des qualités artistiques de l'œuvre d'une part, et d'une réaffirmation, de l'autre, des liens affectifs qui unissent Blum à l'écrivain qu'il admire. Ce dernier point lui donne d'ailleurs l'occasion de brosser, à grands traits, l'histoire littéraire récente, où Barrès tient, à ses yeux, une place plus importante que jamais, une place « nécessaire » et qui aurait déterminé la nature même de son époque – et au profit de laquelle Zola semble perdre de son importance (avant que Blum n'admette, lui aussi, le basculement des admirations au sein de la revue, en février 1898) :

> Avons-nous trop de sympathie pour M. Barrès, trop d'entraînement, trop d'affection ? On nous l'a dit quelquefois. Ce qui est sûr, c'est que nous l'aimons. Alors même qu'il ne serait pas un grand écrivain comme il l'est, sûr de son style et de sa pensée, maître d'une forme qui est bien à lui, nul ne lui contesterait ce mérite plus rare, d'avoir empreint d'une marque indélébile l'esprit de toute une génération. Entre les jeunes gens qui entrèrent dans la vie depuis 1890, qui donc échappe à son influence ? Je sais bien que M. Zola est un grand écrivain ; j'aime son œuvre qui est puissante et belle. Mais on peut le supprimer de son temps pas un effort de pensée ; et son temps sera le même. Si M. Barrès n'eût pas vécu, s'il n'eût pas écrit, son temps serait autre et nous serions autres. Je ne vois pas en France d'homme vivant qui ait exercé, par la littérature, une action égale ou comparable[2].

En outre, pour Blum, si l'« influence » de Barrès a été durable et profonde, ce n'est pas seulement grâce à son œuvre, ou à un « système » défini confondu avec la « culture du Moi », mais par des aspects plus insaisissables, qui rapprochent l'aura de l'écrivain lorrain de celle d'un Voltaire ou d'un Chateaubriand : « Comme eux, M. Barrès a créé et lancé

[1] *Ibid.*, p. 293.
[2] *Ibid.*, p. 294.

dans le monde, qui l'a recueilli, non pas l'armature provisoire d'un système, mais quelque chose qui tenait plus profondément à notre vie, une nouvelle attitude, un mode d'esprit inconnu, une forme de sensibilité nouvelle[1]. » L'influence de Barrès se serait ainsi exercée sans médiation et de façon presque impalpable, sur le plus intime des existences individuelles, sur leurs « esprit » comme sur leur « sensibilité ». On voit ici reconduit, par Blum, tout un imaginaire de la réception esthétique, valorisé par l'écrivain lorrain lui-même, et fondé sur l'idée d'une communication directe et essentielle entre les « grands écrivains » et leurs lecteurs. Le déchirement provoqué par l'Affaire aura été à la hauteur de cette idéalisation de l'interlocution littéraire.

6.2. Stratégies d'une admiration sélective

Durant et après l'Affaire, l'attitude de Blum à l'égard de Barrès reste ambivalente, malgré une prise de distance très nette. Certes, il n'a pu que souscrire à la protestation de Lucien Herr, dont il est alors très proche. Mais les fortes divergences idéologiques liées aux événements de ces années-là, qui conditionnent alors de façon radicale amitiés comme inimitiés, ne l'empêchent pas toutefois de rendre compte des œuvres de Barrès qui paraissent à ce moment-là. Dans un premier temps, au plus fort de la polémique entre les deux camps, son approche adopte un parti pris stratégique qui consiste, comme l'a relevé Cécile Barraud, à ne s'intéresser qu'aux qualités littéraires de ces œuvres, ce qui est une façon indirecte de désapprouver la « conversion » idéologique de Barrès[2]. Cette mise entre parenthèses du débat d'idées est visible dans sa chronique sur la réédition, en 1899, d'*Un Amateur d'âmes*[3]. Il faut dire que cette nouvelle, de style très « décadent » et qui constituait l' « ouverture » de *Du Sang, de la Volupté et de la Mort*, a le mérite d'être dépourvue de toute dimension politique. Blum accentue encore cet aspect en offrant au lecteur un article à caractère quasi philologique ; le critique relève les variantes qui, d'une édition à l'autre, auraient enrichi et renforcé cette œuvre :

> Ce qui est plus important, c'est que M. Maurice Barrès, en même temps qu'un nouveau livre, nous a donné un nouveau texte. J'ai donc agi comme il convient avec les textes classiques, c'est-à-dire que, la plume en main, j'ai relu et collationné. C'est

[1] *Ibid.*
[2] Cécile Barraud, *thèse citée*, p. 279.
[3] Léon Blum, « Les Livres », *La Revue blanche*, mai 1899.

> une heure de travail un peu myope, mais dont je ne perdrai ni la mémoire, ni le profit./ Quel écrivain admirable que M. Barrès ! Faut-il dire toute ma pensée ? Si l'invention révèle mieux le génie, c'est la correction qui accuse l'art plus sûrement. […]/ M. Barrès n'a épargné aucune de ces expressions molles, inconsistantes, qui se glissent sournoisement dans les styles les plus concentrés et les plus tendus. Il a élagué des détails douteux ou simplement inutiles. Quelle incomparable leçon de style[1] !

Barrès est donc loué pour sa maîtrise stylistique, qui l'élève au statut d'auteur « classique » : « Je ne m'excuse pas d'avoir parlé de l'*Amateur d'âmes* avec une précision si méticuleuse et si peu expliquée. J'ai supposé que chacun connaissait ces pages aussi bien que moi. Je le répète, elles sont classiques[2]. » En faisant de Barrès avant tout un styliste, et en associant sa virtuosité d'écrivain à une œuvre déjà ancienne, et donc antérieure à l'Affaire, Blum refuse de renier le Barrès auquel il a été fidèle, tout en désapprouvant implicitement celui qu'il est devenu – l'auteur de romans à thèses contestables et de diatribes antidreyfusardes sans doute moins retravaillées que ses « pages classiques »...

Il faudra attendre quelques années après l'Affaire pour que Blum revienne à des considérations plus larges, et plus politiques, sur les ouvrages de son ancien maître, sans pour autant renoncer à son approche double de l'œuvre – valorisation des qualités « littéraires », critique sans concession de l'idéologie qui la sous-tend. Il applique ce principe dans ses comptes rendus[3] d'œuvres comme *Les Amitiés françaises* (1903) ou *Au service de l'Allemagne* (1905)[4]. A propos du premier texte, Blum affirme ainsi que

> ...jamais M. Barrès n'a mieux écrit, avec une perfection plus sûre et plus neuve. Il se trouve, je crois, au point exact de maturité de son métier et de son talent. Sans que son style ait rien perdu de ses merveilleuses qualités poétiques, il atteint aujourd'hui une certitude et une simplicité magistrales. Sa force de suggestion et d'évocation sentimentale reste aussi intense, mais les mêmes effets sont obtenus par des moyens plus directs. […] tout ce livre est d'un véritable classique français[5].

Le critique conteste en revanche, plus que jamais, les thèses soutenues dans l'ouvrage : il relève notamment la faiblesse des principes qui sont à la base de l'éducation prônée par Barrès dans cette version nationaliste de l'*Emile*, une éducation qui ne prétend qu'à

---

[1] *Ibid.*, p. 74.
[2] *Ibid.*, p. 75.
[3] Ces comptes rendus sont écrits en fait pour d'autres périodiques que *La Revue blanche*, qui cesse de paraître en 1903.
[4] Léon Blum, « M. Barrès : *Au service de l'Allemagne* », *L'Humanité*, 15 mai 1905.
[5] Léon Blum, « M. Barrès : *Les Amitiés Françaises* », *Gil Blas*, 14 décembre 1903.

l'« éveil » de l'« âme lorraine » du petit Philippe, en lui inculquant à la fois une « mystique » et l'esprit de revanche, fondé sur la haine aveugle de l'ennemi :

> La haine, le mépris, la volonté de redevenir les plus forts par la violence physique, la certitude que la victoire définitive est due à la supériorité, à la primauté de notre race, voilà donc dans quels excès tombe finalement M. Barrès ! […] Nous découvrons ici la forme extrême de la doctrine que M. Barrès avait exposée pour la première fois dans ses *Déracinés*, et il est visible qu'elle tombe dans des contradictions plus vives, plus choquantes, qu'à aucun point de son développement[1].

Le contraste entre qualités littéraires et positions idéologiques insoutenables – les « contradictions choquantes » se manifestant aussi sur ce plan-là – est donc poussé ici à son maximum par Blum, dans ce qui peut être lu comme une « mise en scène » rhétorique de son admiration désormais impossible, ou à jamais contrariée. Ce procédé lui permet même d'affirmer ce paradoxe, que Barrès « compte encore aujourd'hui parmi les ennemis de son apparente doctrine les plus sûrs admirateurs de son talent. »

Toutefois, dans ses articles postérieurs à l'Affaire, Blum ne se contente plus de mettre en avant cette dichotomie; il cherche aussi des raisons à l'« évolution » de Barrès, qui certes ne l'excusent pas, mais devraient du moins le singulariser parmi les thuriféraires du nationalisme. Car si Blum pointe du doigt la violence latente qui sous-tend la doctrine barrésienne, il essaie de montrer, dans le même temps, que ces convictions doctrinales ne sont que de façade, et que l'homme échappe au monolithisme de ses thèses :

> Je sens trop bien, et plus clairement que jamais, que M. Barrès n'a conçu cette philosophie politique que par une sorte d'instinct de conservation individuelle, et qu'elle est plutôt un remède pour sa sensibilité qu'une conviction de son intelligence. Trop longtemps nous l'avons vu promener à travers le monde une inquiétude exaltée, un appel pathétique vers le bonheur, vers le repos du cœur et la plénitude de la vie. […] C'est bien par une religion, mais qui lui fût propre, que M. Barrès a voulu calmer l'angoisse infatigable de ses désirs[2].

En insistant en outre sur la solitude de Barrès, Blum tente par ailleurs de le retrancher du commun des doctrinaires de la droite nationaliste ; son œuvre – qui résulterait de son « nihilisme lyrique » comme de son « besoin d'explication toute faite » – serait en fait absolument « personnelle », et par là irréductible aux thèses d'Action française :

---

[1] *Ibid.*
[2] *Ibid.*

> Toute la doctrine positive de M. Barrès n'est donc que le contrepoids d'une négation pessimiste et lyrique qui lui est propre. C'est pourquoi, et bien que cette constatation n'agrée point aux jeunes royalistes qui trouvent commode de prêter leurs idées à M. Barrès pour les lui emprunter ensuite, je continuerai à parler de son « splendide isolement »[1].

Dans son compte rendu d'*Amori et Dolori Sacrum*, Blum fait même de cet isolement de l'écrivain un argument de fait contre le traditionalisme barrésien ; sa complète « originalité » dans l'histoire littéraire défendrait de le rattacher à une quelconque tradition :

> M. Barrès, théoricien du nationalisme, professe que nous ne sommes qu'un prolongement de nos pères, de notre sol, que notre raison n'est qu'une « reine enchaînée » sur les traces de nos aïeux. Et M. Barrès, écrivain, semble avoir surgi dans la littérature par un phénomène de génération spontanée… A aucun âge de notre histoire, Rousseau mis à part, il ne s'est levé d'écrivain plus complètement original. Et son originalité tient, comme celle de Rousseau, à ce qu'on ne lui voit ni devancier, ni maître, à ce qu'on ne distingue dans la tradition nationale aucune route, aucune trace menant à lui[2].

Enfin, l'isolement hautain de Barrès dans son temps comme dans l'histoire aurait d'emblée rendu vaine toute forme d'identification – ce qui n'a pas empêché toute une génération de se reconnaître dans son œuvre, sans doute à tort selon Blum, qui relativise ainsi, à posteriori, les déchirements provoqués par ces processus, typiquement « barrésistes », d'identification mimétique :

> Toute une génération, séduite ou conquise, respira cet entêtant mélange d'activité conquérante, de philosophie et de sensualité. Dupée par sa surprise et par l'éternelle joie d'admirer, comme M. Barrès était un maître, elle crut avoir trouvé son maître, son modèle et son conducteur./ Oui, nous nous imaginâmes que les tendances que M. Barrès dégageait en « formules contagieuses » vivaient en nous déjà d'une vie latente, en un « bouillonnement confus ». Illusion bien excusable, mais si confiante, que je sens aujourd'hui quelque tremblement à dénoncer, pour ma part, le pacte tacite ainsi conclu il y a quinze ans. Tel est le prestige du talent que l'histoire pourra bien s'y tromper après nous. On s'imaginera que le *Culte du moi* fut le livre de toute un jeunesse, quand ce n'est que le livre d'un grand écrivain[3].

---

[1] *Ibid.*
[2] Léon Blum, « M. Barrès : *Amori et Dolori sacrum* », *Gil Blas*, 23 mars 1903.
[3] *Ibid.*

Si le « pacte » peut enfin être « dénoncé » entre le maître et ses disciples, on voit que cela se fait conjointement, chez Blum, avec une tentative de réhabilitation progressive de Barrès: celui-ci serait définitivement un « grand écrivain », par-delà la communauté de lecteurs qui a assuré son prestige avant l'Affaire. Blum met ainsi à distance sa relation d'affect, afin de replacer l'écrivain lorrain dans ce qui serait sa véritable position au sein de l'histoire littéraire, tout en insistant sur cet isolement qui le préserverait des assimilations et des alliances compromettantes.

La dernière étape de ce processus de réhabilitation, qui s'opère malgré les divergences idéologiques, consiste dans l'hommage personnel que Blum réserve à Barrès en 1928, avec un article publié dans le journal socialiste *Le Populaire*, et intitulé : « Le vrai monument de Maurice Barrès[1] » (*Le Populaire*, 25 septembre 1928). Comme l'indique le titre, il s'agit pour le leader socialiste d'ériger un « contre-monument » face à celui qu'on inaugure alors officiellement sur la colline de Sion-Vaudément, en l'honneur de l'auteur de *La Colline inspirée*, disparu cinq ans plus tôt. Dès la première phrase, Blum indique qu'il ne peut pas parler de l'écrivain en toute neutralité : « Je ne parlerai jamais de Barrès sans émotion. […] sa mémoire m'est restée chère comme sa personne. » Or, c'est précisément dans cet article qu'il achève le processus, tout personnel, de réhabilitation de son ancien maître. Désormais, Barrès est considéré par son disciple avant tout comme un « artiste » – plus précisément, un artiste de sa propre vie, dont toutes les activités, y compris la politique, ne seraient qu'une des expressions particulières. Bref, selon Blum, l'écrivain lorrain n'aurait jamais accepté le rôle de « héros national » qu'on tente alors de lui attribuer, à travers les pompes d'une cérémonie officielle, présidée par Raymond Poincaré et Paul Bourget :

> Non, de grâce : Bourget et M. Poincaré ont assez bien connu Barrès pour savoir qu'il n'était au fond qu'un artiste. Il a « fait de la politique », c'est entendu, volontairement et durant sa vie presque entière, mais pour des raisons que son tempérament d'artiste explique seul. Il en a fait parce qu'il était convaincu que l'existence de l'homme accompli est le résultat de sa volonté méthodique et de son art, qu'on doit composer sa biographie avec autant d'application que ses livres, et que des biographies comme celles de Chateaubriand et de Disraeli avaient excité en lui une prédilection particulière[2].

[1] Léon Blum, « Le vrai monument de Maurice Barrès », *Le Populaire*, 25 septembre 1928.
[2] *Ibid.*

L'existence de Barrès se trouverait donc sur le même plan que ses livres – elle serait, elle aussi, une « œuvre d'art », qu'on ne peut juger qu'à partir de son rendement en « émotions », et non selon des exigences extérieures, « contingentes ». Blum retranche en quelque sorte l'œuvre barrésienne du principe de responsabilité, qui avait été pourtant une de ses données constitutives. En outre, le choix de faire ainsi de Barrès un « artiste total » induit chez Blum de forts doutes sur les convictions idéologiques profondes de l'écrivain lorrain :

> Barrès a dispersé en vingt volumes une sorte de « Génie du nationalisme » dont la doctrine a pu faire empreinte sur d'autres esprits ; mais elle ne répondait à aucune conviction profonde et nécessaire du sien. Il n'est même jamais parvenu à plier ses préférences, ses habitudes, l'ensemble de ses particularités personnelles. Il a prêché l' « enracinement » provincial, mais de Paris. Son village de Lorraine n'a jamais été pour lui qu'un lieu de villégiature. En fait, ce grand écrivain français présente tous les caractères du cosmopolite, ou même de l'exotique[1].

On le voit, l'activité de Barrès ne prend ici son sens qu'à partir de sa seule existence, de son tempérament même, selon un procédé qu'avait utilisé Thibaudet quelques années auparavant, lorsqu'il évoquait la « vie » de l'écrivain comme un tout, existence et œuvre confondues. Dans cette perspective, le nationalisme de l'ancien antidreyfusard peut être compris comme une réaction essentiellement émotionnelle, un moyen presque comme un autre pour fuir le « nihilisme » et une angoisse tout intérieure. Blum oppose ainsi la « personne » de Barrès – qui est aussi le lieu de l'affect discipulaire, un lieu qui demeure comme préservé des errements idéologiques – à l'image publique du doctrinaire. Or, cette « personne » de Barrès qui désormais prévaut aux yeux du leader socialiste, c'est celle que le jeune homme avait rencontrée dans les années 1890, l'écrivain cosmopolite et voyageur, le dandy adepte de provocations, et qui pouvait fustiger le nationalisme étroit dans un article qui fit alors du bruit. C'est aussi l'auteur de récits apolitiques, comme *Du Sang, de la Volupté et de la Mort*, ou d'*Amori et Dolori Sacrum*, ouvrages qui, dans l'article, sont opposés explicitement aux *Scènes et doctrines du nationalisme*.

Par là, Blum tente de fixer, pour la postérité, une image déterminée de Barrès, tout en s'inscrivant dans un conflit des « mémoires » autour de l'héritage propre de l'écrivain, comme en témoigne l'origine plutôt polémique de l'article : il s'agit d'élever le « vrai monument » de Barrès, contre ceux qui privilégient le « héros national » postérieur à

[1] *Ibid.*

l'Affaire. Blum peut s'autoriser une telle réhabilitation de l'écrivain lorrain parce qu'il a lui-même été un témoin de sa vie, comme il y insiste dans son article : il *a vu* Barrès, en décembre 1897, osciller dans ses convictions, quand il se demandait devant lui si Dreyfus était vraiment coupable ; il l'*a vu* mener une campagne électorale tantôt nationaliste, tantôt socialiste dans deux circonscriptions contiguës – preuve, selon lui, de ses atermoiements idéologiques, et de son manque profond de conviction. L'image posthume de Barrès peut donc cristalliser dans celle de l' « artiste » qu'il a été en 1890, et dans la posture du « dilettante » politique, parce que Blum se prévaut d'une connaissance intime de l'homme. Or, ce primat donné au témoignage, on le trouve au même moment chez les frères Tharaud, qui publient leur ouvrage monographique en 1928, ou chez Henri Massis, auto-proclamé gardien de l'orthodoxie doctrinale de la pensée barrésienne. En porte-à-faux avec ces dernières interprétations, Blum tente désormais de faire valoir, dans un espace mémoriel essentiellement agonistique, sa propre image du « maître », et de l'inscrire ainsi dans une vision de l'histoire où l'on concède malgré tout des mérites aux adversaires d'hier, en un jugement qui se voudrait équitable. On pardonne au politique au nom d'une admiration littéraire, qu'on ne peut imaginer avoir failli.

Avec Blum se révèle ainsi une conception éminemment intégratrice et pacifiante de la littérature – qui permet même la réhabilitation de ce qu'on avait rejeté pour des raisons politiques profondes et tout aussi intimement ancrées que les révélations esthétiques. On retrouvera cette conception de la littérature comme potentialité infinie de dialogue et d'intégration, par-delà les querelles littéraires, dans l'*ethos* revuiste défendu à *La NRF* – notamment par Gide et Thibaudet. Or, il est peu dire que Barrès mettra, là aussi, cet *ethos* à rude épreuve, même parmi les meilleures volontés.

II. UNE LONGUE QUERELLE : GIDE LECTEUR ET CRITIQUE DE BARRÈS

1. Barrès, Gide : des « vies parallèles » ?

1.1. Un débat devenu patrimoine national

« Les parallèles font la fortune des professeurs et des élèves. Lorsqu'on est fatigué de comparer Corneille à Racine, Voltaire à Rousseau, il reste à s'approcher de notre époque, à tendre l'oreille : Barrès et Gide sont là devant nous. […] Les vies de ces deux hommes sont des meubles de famille pour notre littérature[1] ». Lorsque Roger Nimier écrit ces lignes, dans les pages de ses *Journées de lecture* consacrées à Barrès, le parallèle entre ces deux figures a pris les allures d'un lieu commun de l'histoire littéraire, sur le point d'être dûment consacré par l'institution scolaire. Nimier souligne d'ailleurs qu'on peut préférer désormais à ces deux « meubles de famille » les « miroirs plus secrets » d'auteurs comme Chardonne ou Larbaud. Cette longue querelle devenu quasi « patrimoniale » doit cependant fort peu à Barrès : c'est Gide, avant tout, qui s'est plu à construire consciemment et à officialiser cette opposition tout au long de sa carrière. Barrès est, depuis le fameux article de 1898 sur *Les Déracinés*, omniprésent dans ses études critiques – études qui sont elles-mêmes reprises dans des recueils très pensés dans leur composition, comme *Prétextes*, où elles prennent souvent une valeur symbolique importante. Le nom de l'écrivain nationaliste apparaît aussi dans de nombreuses pages du *Journal*, qui valent comme le contrepoint intime et personnel – quoique d'emblée destiné à la publication –, des articles critiques. Enfin, les fictions gidiennes, si elles évoquent rarement Barrès de façon explicite, sont pleines toutefois d'échos à la querelle censée opposer les deux écrivains. Bref, Gide a consciencieusement intriqué, pour lui-même comme à l'intention du public qu'il voulait se donner, son image d'écrivain à celle de Barrès, qui lui a servi en quelque sorte d' « ennemi privilégié » (Pierre Masson), de contre-modèle permettant de valider, sous la forme d'un négatif parfait, ses propres choix littéraires. Si c'est le lieu commun qui a fini peut-être par s'imposer, il n'est cependant pas inutile de revenir sur la façon dont il a cristallisé durant les cinquante années où Gide a cru profitable de s'en

[1] Roger Nimier, *Journées de lecture*, Paris, Gallimard, 1965, p. 60, 64.

servir. Sans doute nous apprend-il beaucoup sur une des manières dont peut s'exercer l'autorité de Barrès : avec Gide, nous avons un cas d' « influence par protestation », pour reprendre l'expression de Hilary Hutchinson [1], qui elle-même se réfère à un développement significatif du *Journal* sur ce type d'influence paradoxale : « L'étrange chose, lorsqu'on parle d'influence, que l'on ne considère presque jamais que les influences directes. L'influence par protestation est, chez certaines natures, pour le moins aussi importante[2]… ». Il n'est pas douteux que Gide, dans sa protestation même, reconnaît une forme d'autorité à Barrès. En constituant sa posture d'auteur contre ce dernier, il reprend en effet à son compte certains des éléments les plus significatifs de la position barrésienne dans le champ littéraire : un espace énonciatif où prédomine le « je » auctorial ; un même type de public, celui des « jeunes gens » ; un rapport interlocutoire fondé sur une même relation « pédagogique ». Pour endosser à son tour ce rôle et lui assurer une légitimité, l'auteur des *Nourritures terrestres* a dû ménager sur certains plans l'autorité barrésienne, tout en la désamorçant sur d'autres pour asseoir la sienne propre. Or, il s'agit là d'un jeu d'équilibriste, que Gide n'a pu réaliser qu'en mettant en œuvre des stratégies rhétoriques relativement subtiles.

Enfin, ce parallèle devenu lieu commun a servi aussi de critère discriminant entre les « disciples » respectifs – proclamés ou non – de Barrès et de Gide. Il a résumé à leurs yeux tous les enjeux qu'impliquait la survie de la mémoire de ces deux auteurs. Mémoires exclusives, car assurer la postérité de l'œuvre gidienne, c'était déprécier simultanément celle de Barrès, et réciproquement ; et en même temps mémoires inséparables, puisqu'évoquer l'un, c'était forcément rappeler le souvenir de l'autre. On pourrait d'ailleurs, à ce propos, citer à nouveau Roger Nimier : « Aucune opposition ne semble plus fructueuse [que celle de Gide et de Barrès] […]. Ce balancement harmonieux n'a qu'un défaut : il concerne les disciples beaucoup plus que leur maître[3] ». S'il s'agit là d'une boutade, elle n'est malgré tout pas infondée : on verra, par exemple, que chez un Aragon ou un Mauriac, la référence à Barrès implique souvent le parallèle avec Gide – et permet d'actualiser, à chaque fois, de nouveaux enjeux polémiques, qui dépassent la querelle initiale qui avait opposé les deux « maîtres ». Elle autorise aussi, du même coup, chaque

[1] Hilary Hutchinson, « Gide and Barrès : Fifty years of protest », *The Modern Language Review*, 89, n°4, octobre 1994, p. 856-864.
[2] André Gide, *Journal* II (1925-1950), « Feuillets 1928 », cité dans Hutchinson, *art. cit.*, p. 856.
[3] Roger Nimier, *Journées de lecture*, *op. cit.*, p. 60.

disciple à affirmer avec plus de force sa position dans le champ littéraire – position généralement fragilisée par des concurrents qu'il paraît soudain commode de réduire aux termes d'un conflit entre deux magistères littéraires.

1.2. L' « Anti-Barrès » (Henri Massis)

C'est d'ailleurs chez un « disciple » de Barrès, Henri Massis – disciple qui n'hésite pas au demeurant à chercher querelle au maître lors de la publication d'*Un jardin sur l'Oronte*, jugé peu conforme au catholicisme sourcilleux que défend le jeune critique – que le parallèle entre les deux auteurs prendra sa véritable force polémique. Au détriment de Gide, bien entendu : l'influence de ce dernier est non seulement considérée par Massis comme « démoniaque[1] », mais elle a en outre le tort de prendre appui sur son rôle quasi officiel d' « Anti-Barrès » – terme forgé par le critique maurrassien dans un article de 1932, pour *La Revue Universelle*, et qui n'est pas non plus sans connotation « infernale[2] »... Cette opposition constante de Gide à Barrès n'a été, selon Massis, qu'une sorte d'entreprise opportuniste pour capter à son profit le public de prédilection de l'ancien « prince de la jeunesse ». Massis tient surtout à dénoncer ce qu'il considère comme une imposture, et ne montre de fait aucune bienveillance – c'est le moins qu'on puisse dire – envers l'œuvre et la personne de Gide. Cependant, en dépit de ses outrances suscitées par une hostilité viscérale, et malgré les biais critiques qu'elle implique (qu'on ne peut bien sûr ignorer), l'analyse de Massis sur la stratégie gidienne de démystification du magistère de Barrès n'est pas sans intérêt – ni sans une certaine lucidité. En particulier, elle ne se focalise pas sur les seuls aspects idéologiques, mais porte tout autant sur les stratégies liées à la carrière même de Gide, à la nécessité pour lui de se choisir une posture dans un champ littéraire très concurrentiel :

> Toute sa vie, André Gide a été littéralement obsédé par Barrès, et non pas tant par l'artiste, qu'il a fait mine d'admirer avant de le rabattre, que par l'*influenceur*. […] Soucieux d'influencer à son tour la jeunesse, André Gide devait nourrir son

[1] « Il n'y a qu'un mot pour définir un tel homme, mot réservé et dont l'usage est rare, car la conscience dans le mal, la volonté de perdition ne sont pas si communes : c'est celui de démoniaque. Et il ne s'agit pas ici de ce satanisme verbal, littéraire, de cette affectation de vice, qui fut de mode il y a quelque trente ans, mais d'une âme affreusement lucide dont tout l'art s'applique à corrompre. » (Henri Massis, « L'influence de M. André Gide », *La Revue Universelle*, 15 novembre 1921).
[2] Henri Massis, « L'Anti-Barrès », *La Revue Universelle*, juin-juillet 1932.

> opposition des contrastes que sa propre nature offrait avec celle de l'homme qui, quarante années durant, marqua de son influence des générations successives. […] c'est, pour une bonne part, en réaction contre la personne, contre les idées et contre les prestiges de Barrès, que s'est constituée la divergence gidienne. Etre l'Anti-Barrès, voilà l'une des préoccupations maîtresses d'André Gide, ce qui donnera à son œuvre sa caractéristique essentielle dans l'évolution des idées[1].

Là où Massis tombe dans une exagération manifeste, c'est lorsqu'il minimise l'originalité de l'œuvre gidienne pour n'en faire qu'une réaction face à celle de Barrès : « il n'aura existé, quant à son influence et à sa personne, que comme un antidote[2] ». Sa « caractéristique essentielle » dans l'histoire des idées ne se réduit sans doute pas non plus à cette seule tâche de contradiction systématique des thèses déterministes de l'enracinement. En revanche, Massis note un fait intéressant : l'opposition de Gide à Barrès se met en place au moment où une frange non négligeable du public barrésien se détourne du « maître », suite d'abord au revirement doctrinal opéré dans les *Déracinés*, puis à l'éclatement de l'Affaire :

> …[Gide] comprit d'instinct tout le parti qu'il pourrait tirer de la dissidence qui se produisit alors parmi les « barrésiens ». […] il chercha le joint pour contredire la thèse des *Déracinés*, en proposant son propre cas en exemple : c'était un appel indirect aux individualistes impénitents que la « conversion » barrésienne avait conduits à la rupture. Il y a avait désormais une place à prendre, une succession à recueillir, celle-là même que Barrès laissait vacante (car le « dangereux esthète » de *Du Sang* avait eu sur ses premiers séides une influence assez semblable à celle que Gide allait exercer par la suite). […] C'est avec les dissidents, race inquiète et vagabonde, qu'il établirait ses rapports ; il aurait lui aussi sa famille, celle dont Barrès ne voulait plus, mais pour laquelle il lui avait fait son lit[3].

Tenir compte ainsi, comme le fait Massis, de la réception, ou plutôt du souci auctorial de cette réception, pour comprendre les mécanismes qui président à l'opposition de Gide à Barrès, nous paraît être une intuition féconde, même si elle vise ici à déconsidérer Gide. Elle nous guidera en tout cas dans nos analyses, sans que nous cherchions à porter, à l'instar du critique maurrassien, des jugements de valeur sur ces stratégies. Elle devrait surtout nous permettre de montrer comment se constitue une autorité d'auteur, avec sa

[1] Henri Massis, « L'Anti-Barrès » [1932], repris dans *D'André Gide à Marcel Proust*, Lyon, Lardanchet, 1948, p. 201-202.
[2] *Ibid.*, p. 204.
[3] *Ibid.*, p. 208-209.

part de contingence et parfois ses ruses, dans une configuration du champ littéraire où la question des « influences » est créditée d'une importance aujourd'hui peu concevable.

1.3. Un regard « surplombant » sur le dialogue Barrès-Gide : Albert Thibaudet

Albert Thibaudet a contribué significativement, lui aussi, à la cristallisation de ce fameux parallèle, à la fin des années 1920 – c'est-à-dire au moment où le magistère de Gide atteint son rayonnement le plus grand. Dans un article sur l'auteur des *Faux-Monnayeurs*[1], le critique de *La NRF* analyse l'exemple gidien en insistant sur les effets d'analogie entre les deux figures. Il s'autorise, pour ce faire, de ce qui serait la position symétrique de l'un et de l'autre dans leur génération respective. Gide tiendrait dans sa génération – celle de Proust, de Valéry, de Claudel – la même place que Barrès dans la sienne : « Celui d'entre eux qui tiendrait dans ce groupe une place analogue à Barrès, celui dont l'œuvre importerait comme une ligne de durée, comme réflexion et invention dans l'ordre d'un style de vie, ce serait évidemment André Gide[2] ». La notion de génération est, pour Thibaudet, un schème explicatif central des évolutions de l'histoire littéraire[3] ; elle introduit, ici, une sorte de nécessité « structurale » dans la position que choisit d'occuper Gide, dans le type de posture qui est la sienne. Surtout, ce parallèle permet au critique d'envisager l'application de la même méthode d'analyse aux deux écrivains : « La voie est libre pour une *Vie de Gide*, au sens (qui n'est point, évidemment, celui des biographes romanceurs) où l'on pourrait parler d'une *Vie de Barrès*[4] ». En 1921, Thibaudet avait en effet publié le deuxième tome de ses *Trente ans de vie française*, portant sur Barrès et intitulé, assez étrangement pour une étude qui n'a rien de biographique : *La Vie de Maurice Barrès*. Le critique s'en était expliqué dans son ouvrage, et il réaffirme dans l'article sur Gide dans quel sens il fallait entendre alors cette « vie » de l'écrivain, et en quoi ce sens bien particulier permettait de distinguer Barrès des deux autres figures formant le triptyque de *Trente ans*…, à savoir Bergson et Maurras : « …de Barrès, importe autre chose, une certaine ligne de vie, un style de vie, qu'ont dessiné à la fois ses œuvres, ses questions, ses

[1] Albert Thibaudet, « André Gide », *La Revue de Paris*, 15 août 1927, p. 743-775.
[2] *Ibid.*, p. 743-744.
[3] Elle a par exemple une importance méthodologique évidente dans son *Histoire de la littérature française de 1789 à nos jours* (1936), comme dans les volumes qui constituent *Trente ans de vie française*. Sur ce point, voir Michel Leymarie, *Albert Thibaudet, « l'outsider du dedans »*, Villeneuve-d'Ascq, Presses Universitaires du Septentrion, 2006, p. 158-165.
[4] *Ibid.*

propos, son rayonnement – et qui oscille entre cette hyperbole du vivant : une musique, – et cet achèvement en mécanique : une attitude[1]. » Or, pour Thibaudet, on trouve dans l'œuvre gidienne un semblable souci de s'inventer comme sujet, d'inscrire dans la « durée », à travers une interaction permanente entre l'existence et l'écriture, l' « invention » d'un « style de vie ». Ainsi, entre ces deux auteurs en apparence irréconciliables, il y aurait un plan commun qui les réunit, et qui tiendrait aux conceptions « profondes » de la littérature. Cette unité profonde, seul le critique, pour Thibaudet, peut la dégager, grâce à une vue surplombante dépassant la pure polémique et les enjeux de stratégie littéraire.

Cette insistance sur l'unité par-delà le conflit, le critique de *La NRF* va l'utiliser tout au long de son article. Après avoir placé Gide sur cette « cartographie générale de la littérature », dans la même famille d'esprits que Barrès, il s'intéresse plus particulièrement aux deux grands textes publiés récemment par l'auteur : *Si le grain ne meurt*, l'autobiographie qui éclaire sous un jour nouveau les fictions antérieures, et *Les Faux-Monnayeurs*, l'œuvre-somme qui totalise toutes les recherches romanesques. Mais par une démarche étonnante, tout en prétendant rester sur le plan de l'œuvre, Thibaudet va donner la primauté dans son analyse à la question des origines familiales de Gide, qu'il expose dans une sorte de préambule biographique, où il reprend, en les commentant, les éléments présentés dans *Si le grain ne meurt*. Son commentaire prend prétexte de ces faits pour appliquer à l'auteur, en particulier à la genèse de son tempérament, des schèmes d'explication très barrésiens : la vision du monde gidienne serait certes tributaire de son origine protestante, mais aussi et surtout de l'ascendance maternelle, du « côté » normand. La Normandie serait à Gide, d'une certaine façon, ce que la Lorraine avait été à Barrès : ce soubassement familial, choisi en partie volontairement, en partie inconsciemment, et qui formerait une des assises de la personnalité auctoriale… Thibaudet convoque d'ailleurs la fameuse formule qui ouvre l'article de 1898 sur *Les Déracinés*, pour aussitôt, non sans malice, en détourner le sens :

> Né à Paris, d'un père languedocien et d'une mère rouennaise tous deux protestants, Gide ne tient pas de sa nature plus que Flaubert (père champenois et mère rouennaise) une balance égale entre ces deux origines. C'est du côté de sa mère qu'étaient la fortune, les propriétés, les séjours de vacances, les oncles et cousines

[1] *Ibid.*, p. 743.

avec qui André sympathisait. En voilà plus qu'il n'en fallait pour le faire Normand. Comme celle de Flaubert, sa ligne de vie a opté pour le pays de sa mère[1].

Le déraciné autoproclamé de l'article de 1898 est en fait, pour le critique de *La NRF*, un « raciné » qui s'ignore. Il y a là, sans doute, une part d'ironie, voire d'espièglerie, chez Thibaudet, qui entretient en fait des rapports très cordiaux avec Gide, et qui partage avec lui des vues essentielles sur l'art littéraire ; mais il s'agit aussi pour lui de ne pas oublier un des principes qui préside à son éthique critique : celui de l'équilibre des contraires, de l'« alternance des points de vue complémentaires[2] », que l'analyse doit toujours veiller à maintenir. Il serait donc nécessaire de contrebalancer l'individualisme gidien par ce qui lui est le plus contraire, le racinement barrésien. Thibaudet y insiste d'ailleurs explicitement dans l'article, non sans un certain amusement : « Rattacher Gide à des origines, à des racines, à des cadres préexistants, à des réalités qui sont en lui sans être de lui, voilà, je crois, un excellent moyen de lui être désagréable. Mais l'art d'être désagréable au lecteur […], qui l'a cherché et y a excellé mieux que Gide[3] ? » Il le répètera encore, dans une formule très générale, à la fin de son étude : « C'est surtout quand elle concernera un individualiste comme Gide, que la critique n'oubliera pas les espèces, les genres, les suites, – les familles[4]. »

Contrairement à Henri Massis, Thibaudet ne conçoit pas l'opposition entre Gide et Barrès comme une lutte irréductible, inscrite dans une dimension quasi métaphysique ; elle prend plutôt, à ses yeux, la forme du dialogue – schéma privilégié de sa critique, qui imagine toujours l'harmonie comme une totalité « héraclitéenne », plurielle et conflictuelle : « Il fallait un *non* qui répondît pour nous au *oui* de Barrès, une brève après la longue pour faire un trochée. Gide a été ce *non* et cette brève[5]. » La métaphore du rythme poétique désamorce ici les enjeux idéologiques profonds, pour privilégier les résonances intimes de ce dialogue : « …toujours ce dialogue Barrès-Gide qui est un de nos climats, de mes climats tout au moins[6]… » Dans sa façon de consacrer le parallèle entre Gide et Barrès, Thibaudet insiste donc sur les aspects qui pourraient, dans le regard surplombant du critique, réconcilier ces deux figures de la République des lettres – réconciliation à la

[1] *Ibid.*, p. 748.
[2] *Ibid.*, p. 754.
[3] *Ibid.*, p. 746.
[4] *Ibid.*, p. 775.
[5] *Ibid.*, p. 774.
[6] *Ibid.*, p. 754.

fois sur le plan collectif, que cette dernière expression métaphorise sans doute le mieux pour Thibaudet, et sur le plan plus intime de la conscience personnelle.

Il est intéressant de noter la réaction de Gide à la publication de cet article, telle qu'il la consigne dans son *Journal* : « … tout le long de cette longue étude il occupe [son intelligence] bien plus à s'opposer à moi pour défendre Barrès, qu'à me comprendre. C'est toujours en fonction de Barrès qu'il me juge, et que, partant, il me condamne, ou du moins qu'il me désapprouve[1]. » Alors qu'il s'agissait pour Thibaudet, comme on l'a vu, de maintenir les équilibres, Gide ne perçoit dans sa démarche qu'une forme de désapprobation ; il n'est pas loin, même, de se présenter comme la victime d'un critique qui demeure, dans le fond de lui-même, « barrésien ». En fait, à cette époque, Gide n'est plus, face à Barrès, dans une stratégie conciliatrice ou harmonisatrice : il tient davantage à mettre en évidence – à ses propres yeux, mais aussi à ceux du public, comme le révèle entre autres la réaction irritée de Massis à la lecture des pages de son *Journal* – les désaccords profonds qu'il éprouve devant cette œuvre ; une œuvre qui lui paraît désormais étrangère, et bien loin de ses propres inclinations du moment. En effet, à peine quelques années vont s'écouler avant qu'il ne se fasse, pour un temps, le compagnon de route des communistes.

Toutefois, les rapports gidiens à l'auteur des *Déracinés* ont connu eux aussi des oscillations, précisément entre ces deux extrêmes représentés, sur le plan de la critique, par Massis et par Thibaudet : d'un côté, l'opposition irréductible entre des points de vue qui déterminent des visions du monde exclusives l'une de l'autre, ou Gide comme l'« Anti-Barrès » ; de l'autre, la tentation de la conciliation, de la complémentarité des positions éthiques et littéraires, au sein d'un dialogue essentiellement intégrateur ; Gide adopterait, dans ce deuxième cas, une attitude plus « goethéenne ».

[1] André Gide, *Journal* (tome II), 19 août 1927, édition établie, présentée et annotée par Martine Sagaert, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1997, p. 41.

2. Gide en déserteur du « barrésisme » ?

2.1. Comment le succès vient aux jeunes gens, ou Barrès en modèle de carrière (1891-1897)

Il est rare de faire le parallèle entre Gide et Barrès sans insister sur les divergences idéologiques entre les deux écrivains : le « raciné » face au « déraciné », le converti de la terre et des morts face à l'apôtre de la disponibilité, etc., et sans faciliter par là la diffusion de ce lieu commun scolaire sur lequel se plaît à ironiser Nimier. Or, les critiques l'ont souligné depuis[1], les rapports entre les deux hommes sont plus complexes que cette série de clichés réducteurs, ils obéissent à des scansions elles-mêmes tributaires du contexte historique et de l'évolution respectives des deux carrières. Les divergences – comme les possibles convergences – tiennent aussi à des facteurs non immédiatement idéologiques, et qui sont liés aux conceptions du rôle de l'écrivain, à son respect ou non de l'autonomie du champ, aux stratégies qui lui permettent d'obtenir – légitimement ou non – le succès, bref, à tout ce qui relèverait tacitement de sa déontologie.

Au moment où Gide fait la connaissance de Barrès, au début de février 1891[2], il associe le plus souvent le nom de l'auteur d'*Un homme libre* à des considérations sur ce qu'on pourrait appeler son plan de carrière. Autant, voire davantage que l'auteur d'une œuvre exemplaire (celui de la trilogie égotiste), Barrès se présente d'abord comme le modèle d'une carrière littéraire réussie – avant d'en devenir, en l'espace de quelques années, le contre-exemple parfait. Il peut donc servir comme un relais des plus utiles pour un jeune auteur pressé d'atteindre, malgré son dégoût affiché pour les « besognes » pratiques, « ce but fixe de gloire éblouissante que [s]on immense orgueil aura tant désiré[3] ! » La correspondance avec Valéry témoigne à plusieurs reprises du souci de Gide, dans ces années-là, de faire connaître ses premiers textes – en particulier les *Cahiers d'André Walter* – en utilisant les méthodes qui ont assuré à Barrès le succès. A en croire les lettres

[1] Signalons ici les principales études portant sur les rapports entre les deux écrivains : l'étude d'Hilary Hutchinson, déjà mentionnée ; Peter Schnyder, « Gide face à Barrès », *Orbis litterarum*, vol. 40, n°1, 1985, p. 33-43, repris dans *Pré-Textes. André Gide et la tentation de la critique*, Paris, L'Harmattan, 2001, p. 157-171 ; Pierre Masson, « Gide au miroir de Barrès », *Maurice Barrès, la Lorraine, la France et l'étranger* (études réunies par Olivier Dard, Michel Grunewald, Michel Leymarie et Jean-Michel Wittmann), Berne, Peter Lang, 2011, p. 41-57.

[2] Voir la lettre du 11 février 1891 à Paul Valéry, dans *Correspondance André Gide-Paul Valéry (1890-1942)*, nouvelle édition établie, présentée et annotée par Peter Fawcett, Paris, Gallimard, coll. « Les Cahiers de la NRF », 2009, p. 61.

[3] Lettre à Paul Valéry, 24 février 1891, *Correspondance*, *op. cit.*, p. 73.

échangées avec Valéry, il est prêt pour cela à suivre les conseils de son jeune aîné, et à le solliciter comme intermédiaire pour s'insérer dans les réseaux littéraires les plus en vue : « Sur le conseil de Barrès, j'avais été voir quelques personnes et toutes sauf une ont été si charmantes que je ne me repentais nullement des mes démarches[1] ». Il s'efforce même d'éprouver cette « rage d'ambition », cette « inquiétude de conquête – jésuite comme le veut Barrès[2] ». Gide avait dès le départ choisi, pour publier ses *Cahiers d'André Walter*, l'éditeur Perrin, celui d'*Un homme libre*. Or, c'est suite à la rencontre avec Barrès chez ce même libraire, en février 1891, qu'il est invité par ce dernier au banquet symboliste donné le soir même en l'honneur de Jean Moréas – où il est présenté par son aîné à Mallarmé, qui le convie à son tour à ses mardis de la rue de Rome[3]… Barrès a permis ainsi à Gide de mettre le pied à l'étrier littéraire. Valéry, sans doute au fait de l'autorité nouvellement acquise par Barrès dans les revues littéraires et dans la presse en général, conseille en outre à son ami de demander à l'auteur égotiste de le citer dans un de ses articles, ce qui permettrait de le lancer une bonne fois pour toutes : « Mais pourquoi ne demandez-vous pas à Barrès un *réel* coup d'épaule ? Une bonne phrase dans un article vous décèle subitement et cent fois mieux que mille comptes rendus aux feuilles de chou[4]. » Barrès ne citera le jeune écrivain dans aucun de ses articles, mais il évoquera son nom dans l'enquête de Jules Huret, parmi d'autres jeunes espoirs, aujourd'hui tout à fait oubliés[5]…

L'influence proprement littéraire de Barrès n'est toutefois pas négligeable sur les premières œuvres de Gide : on en trouve des échos dans un texte comme le *Voyage d'Urien*, dans lequel Valéry décelait la présence d'une « odeur » barrésienne, mais parmi d'autres fumets de l'époque, ou antérieurs : « Odeurs diverses : Flaubert, *passim*. Barrès. Maeterlinck. Par endroits, presque… *Vathek*[6] !!! » Cet ouvrage présente d'ailleurs une esthétique de l' « expression », fondée sur le primat de l'émotion, très proche de celle

[1] Lettre à Paul Valéry, 1er mars 1891, *op. cit.*, p. 65.
[2] Lettre à Paul Valéry, 24 février, *op. cit.*, p. 73.
[3] Lettre à Paul Valéry, 11 février 1891, *op. cit.*, p. 61.
[4] Lettre à André Gide, 5 avril 1891, *op. cit.*, p. 93.
[5] Gide est en effet cité aux côtés d'André Maurel, de Georges Bonnamour, de Maurice Beaubourg, d'Emilien Hinzelin, de Maurice Quillot, de Francis Chevassu…: « Mais si vous avez ouvert les *Cahiers d'André Walter*, publiés sans nom d'auteur par André Gide, et si vous soupçonniez *L'Entraîné* de Maurice Quillot qui va paraître, vous connaîtriez les plus récentes poussées de l'évolution littéraire. Je voudrais qu'à chaque janvier on saluât un nouveau prince de la littérature. » (Jules Huret, *Enquête sur l'évolution littéraire*, *op. cit.*, p. 21)
[6] Lettre à André Gide, juin 1893, *op. cit.*, p. 250.

évoquée dans les paratextes du *Culte du Moi*[1]. Cependant, s'il y a des proximités évidentes, l'intertexte barrésien se situe d'emblée, chez Gide, sur un mode distancié, voire parodique, comme l'a montré Jean-Michel Wittmann à propos de ce même *Voyage d'Urien*[2]. Il s'inscrit aussi dans un rapport de concurrence générationnelle ; alors que Gide n'a que sept ans de différence avec Barrès, il le perçoit clairement comme un représentant de la génération antérieure, dont il s'agit de s'inspirer, tout en le dépassant. C'est du moins ce qu'il affirme à la lecture d'*Un homme libre*, dont il souligne l'importance, mais qui lui paraît relever déjà de l'histoire littéraire : « Je reste convaincu malgré les révoltes de Pierre [Louÿs] que c'est là une œuvre maîtresse, une œuvre type de la génération intermédiaire qui s'en va – un jalon de l'histoire littéraire[3]. » Commentant cette phrase de Gide, Pierre Lepape remarque :

> …il est amusant de voir que l'écrivain débutant renvoie respectueusement au passé l'ouvrage de son aîné… de sept ans. Dans un espace littéraire encombré, où la concurrence est sauvage, les jeunes pousses à peine écloses réclament au nom de leur jeunesse que les plus anciens, n'eussent-ils que vingt-huit ans, cèdent la place et acceptent d'être rangés tout vifs sur les rayons de l'histoire[4].

Il s'agit en effet pour Gide, en marquant sans doute un peu arbitrairement son appartenance à la génération émergente (mais il est vrai que Barrès, lui, se complaît alors dans le rôle inverse d'aîné), de se distinguer d'un auteur dont les préoccupations risqueraient d'être trop proches des siennes – il s'en inquiétait déjà lors de la rédaction des *Cahiers d'André Walter*[5] ; le jeune auteur décide donc de légitimer sa position dans le champ par une sorte de nécessité de principe : celle de la succession des générations littéraires. Une génération qui n'hésite pas cependant à ambitionner une place aux côtés des plus illustres devanciers et à se comparer à eux, comme en témoigne une lettre fameuse de

---

[1] La préface à la nouvelle édition de 1896 présente une conception de l'émotion que n'aurait sans doute pas reniée l'auteur du *Jardin de Bérénice* : « Une émotion naît. Comment ? – peu importe ; il suffit qu'elle soit. L'*être* chez elle comme chez tous est le besoin même de manifester. Me comprendrez-vous si je dis que *le manifeste vaut l'émotion, intégralement* ? Il y a là une sorte d'algèbre esthétique : émotion et manifeste forment une équation ; l'un est l'équivalent de l'autre. Qui dit *émotion* dira donc *paysage* ; et qui lit *paysage* devra donc connaître *émotion*. (Ou tant pis.) » (*Le Voyage d'Urien* [1893], dans *Romans et récits* (tome I), édition publiée sous la direction de Pierre Masson, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 2009, p. 234)

[2] Jean-Michel Wittmann, « Gide et Barrès sur fond de paysage paludéen », *Littératures*, n °31, automne 1994, p. 169-179.

[3] *Subjectif*, *Cahiers André Gide*, vol. 1, Paris, Gallimard, 1969, p. 57-58.

[4] Pierre Lepape, *André Gide le messager. Biographie*, Paris, Editions du Seuil, 1997, p. 135.

[5] Pierre Masson, « Gide au miroir de Barrès », *art. cit.*, p. 41.

Gide à Valéry, où celui-ci exprimait son désir d'être le principal représentant du « roman » symboliste : « Donc Mallarmé pour la poésie, Maeterlinck pour le drame – et, quoique auprès d'eux deux je me sente bien un peu gringalet, j'ajoute Moi pour le roman[1]. » Dans la même lettre, il se proclamait symboliste, après avoir lu dans *La Plume* un article « assez vulgaire » d'Achille Delaroche sur l'école symboliste, mais où « …toutes leurs théories, toutes leurs professions de foi me semblent une apologie directe de mon livre [*Les Cahiers d'André Walter*], quand ce ne sont pas ses phrases propres décalquées. Donc, je suis symboliste et sachez-le[2]. » Or, il se trouve que cet article distinguait précisément, parmi les principaux prosateurs du mouvement, le Barrès des deux premiers tomes, alors parus, du *Culte du Moi* [3]… D'autres prosateurs, de moindre envergure, étaient cités après lui, comme Francis Poictevin, Paul Adam ou encore Bernard Lazare. Gide devait donc être conscient qu'en se positionnant ainsi comme le prosateur symboliste qui devait compter, le romancier par excellence de l'école, il faisait une concurrence directe à son aîné égotiste.

Ce qui n'empêche pas Barrès de demeurer pour Gide, dans les quelques années qui précèdent sa conversion traditionaliste, un modèle de cohérence auctoriale, notamment dans la gestion du rapport entre sa « vie » et son « œuvre » – et en effet, on l'a vu, c'est bien sur ce point que l'écrivain égotiste porte l'accent dans cette phase de sa carrière. Dans une lettre à sa mère, Gide, qui avoue son admiration pour le récit qui ouvre le recueil *Du Sang, de la Volupté et de la Mort*, y fait une remarque tout à fait significative en ce sens : « … c'est une petite merveille, très révoltante, et surtout lorsque l'on sait que c'est là l'histoire de Barrès, de Madame Barrès et de je ne sais plus quelle dame russe avec laquelle il voyageait en Espagne, peu de temps après son mariage. *Mais ceci est une grande force chez Barrès : sa vie et ses écrits ne font qu'un*[4]. »

[1] Lettre à Paul Valéry, 26 janvier 1891, *op. cit.*, p. 52.
[2] *Ibid.*
[3] « Quelques écrivains exclusivement prosateurs s'y rattachent également : Maurice Barrès, dont les livres, *Sous l'œil des Barbares*, *Un homme libre*, charment par la grâce platonicienne qui enguirlande une très subtile psychologie […] » (Achille Delaroche, « Les Annales du symbolisme », *La Plume*, n°41, 1er janvier 1891, p.18).
[4] Lettre à sa mère, juin 1894, *Correspondance avec sa mère (1880-1895)*, édition établie, présentée et annotée par Claude Martin, Paris, Gallimard, 1988, p. 400 ; nous soulignons.

2.2. L'écrivain-député, ou les promesses avortées d'une « belle carrière » (1897-…)

Gide paraît assez indifférent à cette date à l'engagement politique qui accapare Barrès depuis 1889[1] – ce dernier connaît d'ailleurs un premier échec, lors de sa seconde tentative d'élection à la députation en 1893. Ce n'est que dans *Paludes*, publié en 1895, que pour la première fois cette question fait l'objet de l'ironie gidienne, à vrai dire dans une remarque tout à fait incidente : « "Tout ce qu'on ne peut pas mettre dans sa valise est insupportable !" – Le mot est de M. Barrès – Barrès, vous savez bien, le député, ma chère[2] ! » Cette pique – qui surgit hors de tout contexte, dans le dialogue entre le narrateur et Angèle – révèle chez Gide une première crispation face à l'engagement politique de Barrès[3]. Il faut dire qu'il est sans doute perçu, à ce moment-là, à travers le filtre du modèle mallarméen. C'est du moins selon cet axe oppositif Barrès-Mallarmé que, un demi-siècle plus tard, dans un texte de 1942, il analysera son dégoût d'alors pour les « contingences » – qu'elles soient commerciales ou politiques : « Se faire payer, pour nous, c'était "se vendre" dans la pire acception du mot. (Nous n'étions pas à acheter). Et nos regards se reportaient à Mallarmé. C'était le temps où Barrès, en se lançant dans la politique, nous paraissait abdiquer, déchoir[4]. » Certes, le contraste entre ces deux options devait paraître à Gide encore plus flagrant en 1942, avec le recul de l'expérience, devant aussi la politisation marquée du champ littéraire dans la décennie écoulée, ainsi qu'au regard de sa propre tentation de l'engagement, dans les rangs du parti communiste. Mais il n'empêche que la méfiance envers toute « compromission » politique de l'écrivain a été pour Gide, dès le début de sa carrière, un des principes fondateurs de son statut auctorial, qu'il ne transgressera vraiment que dans les années 1930, avant de faire à nouveau volte-face. Cette même méfiance sera aussi l'une des constantes de son opposition à la figure

[1] Pierre Masson, *art. cit.*, p. 42.
[2] *Paludes* [1895], dans *Romans et récits* (tome I), *op. cit.*, p. 303.
[3] Une crispation qui, privilégiant la plupart du temps le mode ironique, ira en se renforçant dans les années suivantes. Ainsi, dès qu'il s'agira d'évoquer Barrès, Gide affirmera sortir de la littérature, comme dans la « Quatrième lettre à Angèle » (*L'Ermitage*, novembre 1898) : « Pourquoi voulez-vous me faire parler du dernier article de M. Barrès ? Vous savez bien que ce n'est plus de la littérature… » (André Gide, *Essais critiques*, édition présentée, établie et annotée par Pierre Masson, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1999, p. 27).
[4] « Il y a cent ans naissait saint Mallarmé l'ésotérique », *Le Figaro*, 15 mars 1942, repris dans « Interview imaginaire, XII », *Essais critiques*, *op. cit.*, p. 369.

barrésienne, malgré les tentatives de compromis dans la décennie précédant la Première Guerre mondiale.

Le reproche gidien fait à Barrès dans les années 1890 – avant, mais aussi durant l'affaire Dreyfus – va donc s'articuler autant en termes d' « éthique » auctoriale qu'à partir de questions proprement idéologiques. En fait, il semble que les divergences sur les options morales viendront se surajouter à ce désaccord fondamental. Même en pleine affaire Dreyfus, dans laquelle pourtant Gide a pris le parti des pétitionnaires pour la révision du procès, les quelques remarques désapprobatrices qu'il s'autorise sur Barrès portent autant sur la gestion – désormais, selon lui, calamiteuse – de sa carrière d'écrivain, que sur la portée de ses arguments antidreyfusards. On peut en juger par ce passage de la correspondance avec Valéry, qui soulignait dans une de ses lettres l'incompétence politique de Barrès[1] :

> Ta lettre précédente m'intéresse. Barrès a raté sa carrière. Il a beaucoup de charme, mais pas grande valeur. S'il avait su quelle était sa séduction, il ne se serait peut-être pas lancé dans des affirmations qui en comportent si peu. C'est pourtant lui qui fait les meilleurs articles dans le genre dit : nationaliste, mais encore faut-il les choisir[2].

Barrès aurait raté sa carrière pour n'avoir pas su mesurer jusqu'où s'exerçait sa « séduction » – qui a agi, on le sait, sur une frange importante de la « jeunesse » ; ce qui, en clair, signifie qu'il n'a pas su gérer son magistère, et c'est là ce qui, peut-être, suffirait déjà aux yeux de Gide à invalider sa conversion nationaliste. Au demeurant, le commentaire sur ses articles nationalistes est ambigu : Barrès y est-il jugé sur ses idées – auquel cas les remarques plutôt positives de Gide peuvent paraître ici, en pleine Affaire, pour le moins étonnantes –, ou en tant qu'écrivain – un écrivain qui aurait choisi un genre littéraire un peu particulier, qui le déshonore, mais où il peut encore faire usage de son talent ? Le second cas nous semble plus probable, Gide jugeant Barrès d'abord dans la perspective du professionnel de la littérature – selon son éthique, ses valeurs propres, que Barrès, écrivain avant tout, pourrait partager au moins en partie.

---

[1] Voici les remarques de Valéry sur Barrès – Valéry qui avait choisi, rappelons-le, le camp antidreyfusard, ce qui peut expliquer aussi la discrétion de Gide sur les arguments de Barrès : « J'ai eu une belle séance au *Journal* il y a quelques jours, dans une petite salle, avec Barrès, Mitty et un Robert Dreyfus cousin de l'éminent patriote bien connu. J'ai fini par m'exciter un peu (tu parles !) et je me suis payé une tranche saignante d'homme libre. Mettons que c'est un littérateur délicieux – allons jusqu'au philosophe (de mauvais gré), mais quelle absence de politique, quelle ignorance ; et ça veut césariser ! » (Lettre à André Gide, 6 juillet 1899, *op. cit.*, p. 530).

[2] Lettre à Paul Valéry, 11 juillet 1899, *op. cit.*, p. 532.

On trouve ailleurs d'autres remarques de ce type, où le rôle de Barrès est évalué à l'aune d'une carrière prometteuse, mais au final avortée :

> Se contredire ! Si seulement M. Barrès l'osait… quelle belle carrière ! – Au lieu de cela il tâche de faire se contredire M. France et ne réussit à rien, sinon à montrer que M. France a été sincère deux fois. La politique est désastreuse pour cela : le parti que l'on sert emprisonne ; on ne s'en dégage pas sans apparence de désertion ; la franchise y perd il est vrai, mais c'est pour que le parti y gagne… j'ai la terreur des partis pris. Songez donc : c'est de 20 à 30 ans qu'une carrière se décide ; est-ce de 15 à 20 que l'on aura pu réfléchir ? Qu'y faire ? car c'est une fatalité. L'action seule vous éduque : on ne l'apprend qu'en agissant ; un premier acte vous engage ; il éduque, mais compromet ; dût-on l'avoir trouvé mauvais, c'est le même qu'on va refaire. […] La vie d' « un homme libre » est décidément difficile, et terriblement motivée[1].

Si la politique est disqualifiée ici – avec, à l'appui, l'exemple malheureux de Barrès – c'est qu'elle empêcherait toute forme de sincérité. Cette dernière notion est, on le sait, au cœur de la réflexion morale gidienne ; elle en constitue, à travers l'œuvre entière, le fil directeur : du Michel de *L'Immoraliste* aux jeunes protagonistes des *Faux-Monnayeurs* en passant par Lafcadio, elle se pose à la fois comme cause et solution de la plupart des dilemmes moraux auxquels les personnages de fiction sont confrontés. Mais avant d'être une notion thématisée dans l'œuvre, la sincérité vaut chez Gide comme principe de légitimation de sa posture auctoriale. Dès les premières années où le jeune auteur s'interrogeait sur sa voie propre, elle se présentait à ses yeux comme la question centrale conditionnant sa vocation littéraire ; ce passage de son *Journal*, écrit au début des années 1890, en témoigne :

> La chose la plus difficile, quand on a commencé d'écrire, c'est d'être sincère. Il faudra remuer cette idée et définir ce qu'est la sincérité artistique. Je trouve ceci, provisoirement : que jamais le mot ne précède l'idée. Ou bien : que le mot soit toujours nécessité par elle ; il faut qu'il soit irrésistible, insupprimable ; et de même pour la phrase, pour l'œuvre tout entière. Et pour la vie entière de l'artiste, il faut que sa vocation soit irrésistible ; qu'il ne puisse pas ne pas écrire (je voudrais qu'il se résiste à lui-même d'abord, qu'il en souffre). / La crainte de ne pas être sincère me tourmente depuis plusieurs mois et m'empêche d'écrire. Etre parfaitement sincère[2]…

[1] « Cinquième lettre à Angèle » (*L'Ermitage*, décembre 1898), dans *Essais critiques* (désormais *EC*), *op. cit.*, p. 32.
[2] *Journal* (tome I), 31 décembre 1891, édition établie, présentée et annotée par Eric Marty, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1996, p. 145.

Or, on l'a vu, Barrès partage un même souci de la sincérité auctoriale, qui forme, chez lui aussi, une donnée essentielle de sa posture. L'*Examen des trois romans idéologiques* pouvait être lu comme une tentative de réaffirmer, au niveau du paratexte, cet accord nécessaire entre l'écrivain et son œuvre, ainsi que le caractère « irrésistible » de sa vocation. La parole délivrée dans la trilogie devait être comprise comme une image toute pure de l' « âme » de Barrès. Dans cette façon qu'a Gide de contester la sincérité barrésienne, il ne faudrait donc pas voir seulement le débat moral, général et abstrait, s'inscrivant dans la continuité des prises de position de l'Affaire, ou le simple prolongement des questions soulevées dans l'œuvre ; c'est aussi la posture des deux auteurs qui est ici en jeu – leur légitimité auctoriale respective, qui se fonde sur le même soubassement « éthique ». Bref, autant qu'à sa crédibilité morale, c'est à son autorité en tant qu'écrivain que Gide s'attaque en remettant en cause la sincérité de l'auteur d'*Un homme libre*. D'où l'intérêt pour Gide de mettre à nu les mécanismes de l'insincérité de Barrès à partir des choix de carrière de celui-ci – et parmi ces choix, l'appel de la politique serait sans doute le plus fâcheux.

On peut se risquer à dire qu'à la fin des années 1890, la plupart des stratégies utilisées par Gide pour s'opposer à Barrès – et partant, la plupart des arguments moraux avancés – s'articulent presque toujours à une « éthique » de l'écrivain. La « Quatrième lettre à Angèle » (*L'Ermitage*, novembre 1898) est sur ce point symptomatique. Gide y discute notamment un article de Barrès sur l'Affaire, publié dans *Le Journal* du 4 octobre 1898 ; ce dernier y distinguait différents types de « révisionnistes », et y qualifiait les raisons (pour lui condamnables, bien entendu) ayant poussé les « intellectuels » à soutenir la révision du procès de Dreyfus. Mais au lieu d'y répondre en dénonçant les sophismes de l'argumentation, leurs conséquences pratiques néfastes, ainsi que l'antisémitisme dont Barrès y fait preuve – un antisémitisme sur lequel, il est vrai, Gide a lui-même des positions ambiguës –, l'auteur choisit de se placer surtout sur le plan de la posture auctoriale assumée par Barrès – et sur ses manquements à la déontologie de l'écrivain. Il va notamment retourner contre Barrès ses propres attaques contre le parti dreyfusard : celui qui fustige le parti des « intellectuels », ces « logiciens de l'absolu » détachés de nécessités profondes de la nation, pourrait bien être lui aussi un « intellectuel », dans le sens le moins flatteur que Gide semble associer à ce terme :

> Intelligent, M. Barrès l'est très – et s'il fallait élire un prince des intellectuels comme on fit dernièrement un prince des poètes, c'est lui que je nommerais sans scrupules.

> Intelligent, il l'est sans cesse ; il ne cesse jamais de l'être. L'intelligence qu'il a surtout, c'est celle de ses intérêts (intérêts certes point vulgaires) ; celle-ci ne le quitte pas ; c'est là, je crois, ce qui l'empêche de laisser s'élever bien haut sa pensée ; elle reste toujours intéressée ; quoi qu'il dise, quoi qu'il écrive[1]…

Il est révélateur que Gide fasse ici de Barrès un « intellectuel » – mais « intellectuel » selon la définition implicite bien particulière qu'il paraît en donner, et qui ne coïncide pas avec l'usage réservé généralement à ce terme par les dreyfusards. En effet, alors qu'il est en principe assimilé au désintéressement du « clerc » – selon la fameuse définition synthétique qu'en donnera Julien Benda, en 1927 –, Gide préfère au contraire voir dans l'intellectuel – du moins dans ce passage – un défenseur des intérêts pratiques, qui par là asservit la « pensée pure » aux « contingences » extérieures, voire à ses intérêts particuliers. Ceci pourrait être une des explications de son relatif retrait par rapport aux débats de l'Affaire, qui ne tient qu'une place minime dans ses préoccupations.

« Intellectuel » demeure donc un terme peu prisé par Gide, à cause de tout ce qu'il contient peut-être à ses yeux de menace latente pour l'autonomie de l'art et de la pensée. Cette menace, il la perçoit en tout cas clairement chez Barrès : « Le mépris qu'il affiche pour ce qu'il appelle "kantisme malsain" est un aveu : qu'on ne lui parle pas de pensée pure, d'art pur : cela n'existe pas pour lui – et son roman [*Les Déracinés*] le montre assez. C'est un homme d'action, qui se doit à lui-même le succès, car sinon… c'est un intellectuel[2]… » Ce rattachement paradoxal de Barrès aux « intellectuels », ainsi que l'insistance de l'interlocuteur d'Angèle sur son « intelligence » – insistance bien sûr en grande partie ironique – sont donc des manières pour Gide de disqualifier l'auteur des *Déracinés* comme « artiste », voire comme « penseur » – tout en n'hésitant pas à prendre parti sur les questions de la Cité, comme en témoigne l'article lui-même, même si des concessions rhétoriques visent à éviter tout amalgame entre politique et littérature : « Pourquoi voulez-vous me faire parler du dernier article de M. Barrès ? Vous savez bien que ce n'est plus de la littérature[3] … » Face à un Barrès trop compromis avec la politique, Gide tient donc à faire savoir qu'il ne parle que du seul point de vue de la littérature, et à affirmer, contre lui, sa posture d'écrivain « pur » – quitte à n'être plus si « pur » que cela pour la défendre...

---

[1] « Quatrième lettre à Angèle » (*L'Ermitage*, novembre 1898), *EC*, p. 29.
[2] *Ibid.*
[3] *Ibid.*, p. 27.

2.3. L' « invention » de la posture gidienne : l'article sur Les Déracinés (février 1898)

On sait combien le fameux compte rendu que Gide écrit sur *Les Déracinés*, et qu'il fait paraître dans *L'Ermitage* en février 1898, va fonder à posteriori sa réputation d'« Anti-Barrès ». On réduit toutefois souvent cet article à la seule réfutation de la thèse de l'enracinement, le plaçant ainsi dans une perspective purement morale. La réfutation est ferme, en effet, et ne laisse pas de doute sur la conviction que Gide met à contester point par point le roman de Barrès. Les arguments qu'il développe s'inscrivent d'ailleurs dans la continuité du tournant pris avec *Les Nourritures terrestres*, publié en mai de l'année précédente, et où l'apologie du déracinement (familial notamment) comme du « nomadisme » tenait une place centrale. A en croire son journal, Gide eut l'impression, à la lecture des *Déracinés*, d'être nié dans ses choix existentiels profonds, et se sentait tenu d'y répondre par une formule adéquate : « Je continue à lire *Les Déracinés*. Ces gens-là me suppriment ; je n'ai de raison d'être qu'en leur étant hostile. Je cherche sous quelle forme religieuse ou morale je peux abriter mon opposition ; et comment la légitimer[1]. »

Cependant, cet article devait remplir aussi, à ce moment-là, une fonction moins explicite que cette mise au point sur une question morale, aussi personnelle fût-elle, et qui tenait plus étroitement à la posture auctoriale que Gide cherchait alors à se donner face à un public encore, pour une bonne part, « en puissance »[2]. Cette posture, l'opposition à Barrès lui donnera l'opportunité d'en affermir les contours, en la présentant comme une sorte de négatif pur de celle de l'auteur des *Déracinés*. Mais tout en contestant l'autorité de Barrès, Gide partage avec ce dernier un système commun de représentations de l'écrivain – de sa place énonciative, de son public privilégié, des fonctions assignées à la littérature. Autant que la réponse quasi instinctive à une hostilité intimement éprouvée, l'opposition à Barrès a sans doute été pour Gide une véritable opportunité, comme le remarque Pierre Masson : « …on peut se demander si Gide ne saisissait pas comme une chance l'occasion d'avoir à se défendre, cette opposition, loin de le supprimer, lui redonnant une raison

[1] *Journal* (I), 27 novembre 1897, p. 268.

[2] *Les Nourritures terrestres* que Gide fait paraître en mai 1897, ne connaît pas le succès escompté, malgré une reconnaissance certaine auprès de ses pairs : « Passé presque inaperçu en 1897, ce livre allait connaître un destin contrasté : au bout de onze ans il ne s'en était vendu que 500 exemplaires, et il fallut dix-huit ans pour épuiser les 1650 exemplaires de la première édition. Mais après la Grande Guerre, alors qu'une nouvelle génération se cherchait des raisons de vivre, il put apparaître comme un nouvel évangile, et amener à Gide un public fervent […] » (Pierre Masson, notice des *Nourritures terrestres*, dans *Romans et récits* (tome I), *op. cit.*, p. 1326).

d'être[1]. » Une « raison d'être » intime, certes, mais aussi une raison d'être dans le champ littéraire, comme auteur légitime.

Ce texte revêt une importance particulière – Pierre Masson parle même de « texte capital » – pour Gide, qui le retravaille en vue de sa republication dans des recueils ultérieurs, notamment dans *Prétextes* et *Morceaux choisis* [2]. Il devait posséder à ses yeux une valeur fondatrice : sans doute confirme-t-il la pertinence de ses options morales, de l'émancipation vers laquelle il s'efforce depuis plusieurs années. Mais il pouvait dater aussi le début d'une nouvelle ère dans sa carrière, et dans l'image qui serait désormais associée à son statut d'auteur. Non seulement ce texte marque la prise par lui d'un ascendant certain sur ses pairs, mais il témoigne aussi de quel type de magistère il allait devoir désormais assumer la responsabilité – et qui plus est, en rivalité avec celui de Barrès. Le fait que cet article soit réservé à *L'Ermitage* n'est pas anodin non plus : Edouard Ducoté, le directeur de la revue, est un admirateur des premières œuvres de Gide, et voit en lui un des piliers du périodique dont il a repris la direction à Henri Mazel[3] ; quant à l'auteur des *Nourritures*, il sera tenté de faire de *L'Ermitage* – avec l'assentiment d'Henri Ghéon, qui collabore avec lui – un premier laboratoire de ce « classicisme moderne » qui deviendra, une dizaine d'années plus tard, la marque distinctive de *La NRF* [4]. Et en effet, *La NRF* sera souvent présentée, par les membres même du petit groupe fondateur, comme l'héritière de *L'Ermitage*[5]. Ainsi, la parution de l'article sur *Les Déracinés* correspond-elle à un acte symboliquement fort, dûment pensé, peut-être même concerté – Ghéon accepte en effet de laisser Gide rendre compte du roman de Barrès, et se contente quant à lui d'un article plus court sur le même sujet, qui se veut complémentaire de celui de son ami[6].

---

[1] Pierre Masson, note à l'article cité, *EC*, p. 953.
[2] *Ibid.*, p. 952.
[3] Alban Cerisier, *Une histoire de La NRF*, Paris, Gallimard, 2009, p. 32. Voir aussi, sur la formation du groupe de La NRF au sein de L'Ermitage, Auguste Anglès, *André Gide et le premier groupe de* La Nouvelle Revue Française. *La formation du groupe et les années d'apprentissage (1890-1910)*, Paris, Gallimard, 1978 (en particulier les chapitres I à III).
[4] *Ibid.*, p. 31-32.
[5] C'est le cas d'Henri Ghéon, par exemple, qui en rendant hommage à Edouard Ducoté en 1929, rappelle l'importance de sa revue dans la naissance du « classicisme moderne » que va promouvoir *La NRF* quelques années après : « *L'Ermitage* rallia les autres autour d'un idéal analogue [aux naturistes], moins offensif. […] Equipe intermédiaire entre le symbolisme et le naturisme intégral, qui avait pour mot d'ordre : liberté à tout prix ! mais que travaillait en secret la même aspiration vers une clarté, une pureté et une ordonnance quasi classiques dont les tenants de l'école romane se proclamaient par ailleurs les seuls champions », cité dans Alban Cerisier, *op. cit.*, p. 33.
[6] Voir son compte rendu paru dans le même numéro de *L'Ermitage*, sous la rubrique *Les livres de prose*, p. 134-135.

Suite à ce texte, mais aussi à l'hommage rendu à Mallarmé, Gide deviendra pour certains une nouvelle figure directrice. C'est ainsi du moins que le présente l'un des collaborateurs de *L'Ermitage*, le poète Francis Vielé-Griffin, dans une lettre qu'il fait paraître dans la revue :

> Savez-vous (oui vous le savez) que vous avez assumé ce rôle, beau entre d'autres, de directeur de nos consciences ? […] Mais à vous, Gide, on commence à soupçonner une pensée dirigeante. C'est grave ! pesez vos responsabilités : le fait anormal d'exprimer des idées avec suite est presque un attentat à la liberté de pensée, tant elles asservissent l'esprit du lecteur à la volonté intellectuelle de l'écrivain[1].

Pour Auguste Anglès, cet appel à diriger les consciences vaut comme une forme d'adoubement symbolique de Gide au sein de la République des lettres – qui plus est par un des disciples les plus proches de Mallarmé : « Dans la mise en scène propre à la vie littéraire de l'époque, c'était offrir le sceptre à ce nouveau "prince de la jeunesse", sacré rival de Barrès[2]. » Anglès ajoute d'ailleurs que le refus (bien compréhensible) de Gide d'accepter ce « sceptre » littéraire trahissait dans sa formulation la volonté d'assumer malgré tout un tel rôle à moyen terme : « Si le candidat pressenti déclina en baissant les yeux cette invite, il se garda de se lier les mains pour toujours : "Vers quoi guiderais-je les autres ? moi qui ne sais où je vais… je n'ose *encore* guider personne"[3]. »

Cette dernière citation de Gide est révélatrice des parentés qu'il entretient alors, consciemment ou non, avec le modèle auctorial barrésien : dans son souci de lier introspection égotiste et volonté de guider les lecteurs à travers la mise en avant d'une forme d'exemplarité – fût-elle problématique, contradictoire, même ironique, comme dans le cas de Gide –, cette construction d'une posture ne pouvait alors être perçue qu'à travers le précédent barrésien – comme son épreuve négative, en quelque sorte, qui en prendrait le contre-pied terme à terme, tout en s'inscrivant dans ses principales lignes directrices.

L'un des premiers éléments de cette posture est la forte inscription subjective de l'auteur dans ses prises de parole publiques. Du *Culte du Moi* jusqu'à ses tribunes politiques les plus arides en apparence, Barrès a toujours placé sa démarche dans l'horizon d'une expérience fondamentalement égotiste. Or, l'omniprésence du « je » de l'auteur et

[1] Francis Vielé-Griffin, « Lettre à André Gide », *L'Ermitage*, novembre 1898, p. 307-308.
[2] Auguste Anglès, tome I, *op. cit.*, p. 21.
[3] Cité et souligné par Anglès, *op. cit.*, p. 21.

l'affirmation concomitante de sa légitimité à parler au nom d'une expérience personnelle sont tout à fait frappantes dans l'article gidien de 1898, notamment dans son fameux « préambule », alors même qu'il s'agira par la suite de développer une argumentation abstraite et relativement impersonnelle :

> Né d'un père uzétien et d'une mère normande, où voulez-vous, Monsieur Barrès, que je m'enracine ? [...] Rien d'étonnant n'est-ce pas si donc, à ma grande admiration, je ne peux m'empêcher de mêler la critique : excusez ce préambule ; il n'est là que pour montrer combien je suis désigné pour la faire, ceux pour vous louer étant légion[1].

Gide s'autorise donc de sa propre personne pour s'élever contre Barrès. Mais il prend aussi dans le même temps prétexte de son expérience du voyage pour légitimer une posture de mentor :

> En ayant éprouvé beaucoup d'agrément (pour employer une de vos exquises phrases de jadis) et surtout, j'ose le croire, beaucoup de profit, je me suis permis de conseiller aux autres le voyage ; j'ai même fait plus : j'ai poussé, j'ai contraint d'autres au voyage ; il en est qui n'avaient jamais navigué et qui m'ont rejoint sur des terres assez lointaines ; il en est que j'ai mis en wagon ; il en est que j'ai accompagnés[2].

Du simple conseil à la contrainte et à la présence physique aux côtés de son « disciple », le mentor gidien n'hésite pas à user de tous les moyens pour parvenir à ses fins pédagogiques. Il s'est même permis d'écrire un ouvrage à ce sujet, faisant passer son magistère du plan proprement existentiel à celui de la littérature – deux plans qui, d'une certaine façon, trouvent dans ce passage une légitimation mutuelle : « J'ai fait plus encore : j'ai écrit tout un livre, d'une folie très méditée, pour exalter la beauté du voyage, m'efforçant, peut-être par manie de prosélytisme, d'enseigner la joie qu'il y aurait à ne plus se sentir d'attaches, de *racines* si vous préférez (vous aviez bien écrit l'*Homme libre*, – mais *libre* un peu différemment)[3]. » Ce livre, c'est bien sûr *Les Nourritures terrestres*, qui s'oppose aussi bien au Barrès des *Déracinés* qu'à celui d'*Un homme libre* ; double opposition et donc double distinction gagnante pour Gide, même si *Les Nourritures* doit sans doute beaucoup, dans son dispositif comme dans sa matière même, à l'exemple égotiste barrésien[4]. Dans sa

[1] André Gide, « A propos des "Déracinés" de Maurice Barrès », *EC*, p. 4-5.
[2] *Ibid.*, p. 4.
[3] *Ibid.*, p. 4-5.
[4] Voir Emilien Carassus, qui souligne les parentés significatives (à certaines phrases près) entre l'ouvrage gidien et la trilogie égotiste (*Barrès et sa fortune littéraire, op. cit.*, p. 56–57).

volonté explicite d' « enseigner » par le texte, Gide reformule en outre à son compte l'un des buts de la trilogie égotiste, revendiqué notamment par Barrès dans son *Examen* de 1891 :

> …ces monographies sont *un enseignement*. Quel que soit le danger d'avouer des buts trop hauts, je laisserais le lecteur s'égarer infiniment si je ne l'avouais. Jamais je ne me suis soustrait à l'ambition qu'a exprimée un poète étranger : « Toute grande poésie est un enseignement, je veux que l'on me considère comme un maître ou rien[1]. »

La démarche gidienne demeure donc dans le prolongement des œuvres qui font de la fonction éducative leur objectif avoué – schéma pédagogique initié précisément par Barrès, dans son interaction notamment avec *Le Disciple* de Bourget, qui se présentait lui-même comme une réponse aux premiers volumes du *Culte du Moi*.

Ce but peut sembler paradoxal sous la plume de Gide, et sans doute l'est-il en grande partie. Car par rapport à ses modèles barrésien et bourgetien initiaux, le schéma éducatif présent dans les *Nourritures* se trouve tout à fait inversé : ce qu'il s'agit désormais d'enseigner, c'est à se passer de l'enseignement, de toute contrainte pédagogique ; bref, Gide en appelle à la « désinstruction », en mentor qui se nie lui-même, de la même façon que le narrateur des *Nourritures* recommande à Nathanaël de jeter le livre une fois qu'il y aura puisé la seule leçon qui vaille : la sienne propre. Denis Pernot résume très bien cette persistance paradoxale chez Gide du schéma pédagogique :

> …[chez Gide], le processus éducatif est désormais conçu comme un mouvement qui doit aboutir à sa propre négation : « Toute éducation tend à se nier d'elle-même. Les lois et les morales sont pour l'état d'enfance : l'éducation est une émancipation ». Les mentors de la désinstruction sont donc prisonniers d'une contradiction qui les oblige à rompre l'échange pédagogique. Se plaçant en position d'écoute, le premier guide de Nathanaël cède la parole à Ménalque, figure tutélaire qui signale à son tour que sa pédagogie conduit disciples et maîtres à se séparer. […] Associée à la multiplication des mentors peu individualisés, la mise en abîme du message de formation sert la mise en scène d'un paradoxal apprentissage de la désinstruction[2].

Un tel paradoxe s'accentue encore dans l'article de 1898 : en s'opposant à la leçon des *Déracinés*, Gide se voit contraint de renforcer cette position de mentor, car il se situe

[1] « Examen des trois romans idéologiques », dans Maurice Barrès, *Romans et voyages*, *op. cit.*, p. 17.
[2] Denis Pernot, *Le roman de socialisation (1889-1914)*, *op. cit.*, p. 181.

désormais dans une concurrence des magistères, où il s'agit de présenter *Les Nourritures terrestres*, au détriment de la chronologie réelle, comme une réponse (anticipée) au roman de Barrès, réponse qui, si elle délivre une leçon contraire, conserve malgré tout sa fonction « éducative ». C'est ce que souligne encore Denis Pernot :

> Afin de faire reconnaître son rôle d'éducateur, reconnaissance indispensable au fonctionnement de sa leçon, Gide est cependant contraint de sortir de la logique de la désinstruction : la bonne réception des *Nourritures terrestres* n'est garantie que par l'adoption d'une position critique qui fait d'un texte écrit avant *Les Déracinés* une réponse apportée à Barrès. Dans un article paru en décembre 1897, Gide affiche en effet la vertu pédagogique de son œuvre en l'opposant moins au *Culte du moi* qu'au premier volet du *Roman de l'énergie nationale* […][1].

Dans le contenu même du compte rendu des *Déracinés*, Gide fait usage de stratégies plus subtiles qu'une opposition frontale à la thèse de l'enracinement – mais il révèle aussi par là qu'il est obligé de tenir compte de l'œuvre barrésienne, de sa « leçon », et qu'il ne peut simplement lui opposer une fin de non-recevoir. Gide l'affirme d'ailleurs explicitement, dans ce qui n'est sans doute pas seulement une concession rhétorique : « Pourtant je voudrais commencer par dire combien j'admire votre livre ; […] il y a là (non assez concentré peut-être), maintenu sans inquiétude, un si sérieux travail, une si autoritaire affirmation, que le respect de vous s'impose et que même vos plus entêtés ennemis sont forcés de vous considérer[2]. » C'est aussi pourquoi la contestation de la doctrine barrésienne passe d'abord par une forme de contre-lecture du roman, procédé dont Gide fera usage à d'autres reprises envers les textes de cet « ennemi privilégié ». Il lui suffit pour cela d'opposer la logique profonde de la diégèse romanesque à la leçon explicite à laquelle le narrateur essaie de la faire plier :

> …le résultat de votre habileté oratoire c'est que les événements que vous dites, après que vous *en* avez parlé, semblent, pris hors du livre, moins éloquents que vous même, et ne prouver pas toujours ce que vous voulez qu'ils nous prouvent. […] je veux bien que, *si* Racadot n'eût jamais quitté la Lorraine, il n'eût jamais assassiné, mais alors il ne m'intéresserait plus du tout ; tandis que grâce aux circonstances étranges qui l'acculent, c'est lui, vous le savez bien, sur qui se concentre l'intérêt dramatique du livre ; de sorte que, soucieux aussi de vérité psychologique, votre livre, comme malgré vous, semble ne prouver rien tant que ceci : « Dans une situation où il se trouve souvent et qui pour beaucoup est la même, l'organisme agit

[1] *Ibid.*, p. 182-183.
[2] « A propos des "Déracinés" de Maurice Barrès », *EC*, p. 5.

> d'une façon banale ; dans une situation qui s'offre à lui pour la première fois, il fera preuve d'originalité, s'il ne peut y échapper » [citation de Max Nordau]. *Le déracinement contraignant Racadot à l'originalité* : on peut dire, en souriant, que c'est là le sujet de votre livre[1].

Relu par Gide, le roman de Barrès ne serait donc pas loin d'offrir un message très… gidien. Le procédé permet en tout cas de réhabiliter l'autonomie du matériau artistique contre l'autorité d'une voix extérieure au récit, contre le placage arbitraire d'une « thèse électorale » sur ce qui, par essence, lui échappe.

Enfin, lorsqu'il s'agit d'apporter à cette contre-lecture des arguments d'ordre moral, Gide va moins, là encore, rejeter l'ensemble des valeurs que véhicule à ce moment-là le « barrésisme », qu'en proposer plutôt une sorte de dépassement. Certes, il conteste la pertinence de la thèse de l'enracinement, mais pour lui opposer des principes nietzschéens que Barrès aurait pu, à la rigueur, faire siens – ou qui répondent en tout cas aux mêmes préoccupations égotistes d'une expansion du Moi :

> S'il ne faut donc avoir en vue que le bien-être du plus grand nombre, j'admets que c'est en ne bougeant pas de chez soi qu'on l'obtient avec le moindre effort, n'y ayant là qu'à poursuivre d'ordinaire un élan hérité. […] aux forts seuls la véritable instruction. Aux faibles l'enracinement, l'encroûtement dans les habitudes héréditaires qui les empêcheront d'avoir froid. […] Et peut-être pourrait-on mesurer la valeur d'un homme au degré de dépaysement (physique et intellectuel) qu'il est capable de maîtriser. – Oui, dépaysement ; ce qui exige de l'homme une gymnastique d'adaptation, un rétablissement sur du neuf : voilà l'éducation que réclame l'homme fort, – dangereuse il est vrai, éprouvante : c'est une lutte contre *l'étranger* ; mais il n'y a éducation que dès que l'instruction modifie. – Quant aux faibles : enracinez, enracinez[2] !

A n'en pas douter, ces principes inscrivent le débat dans l'horizon de questions éthiques similaires : en gros, un même refus de la « décadence », en tant qu'elle se reflète dans les aspirations du plus grand nombre. Certaines affirmations ont d'ailleurs une résonance très barrésienne : « J'aime (pardonnez-moi) ce qui met l'homme en demeure, ou de périr, ou d'être grand. Les événements historiques qui nous ont le plus dépaysés sont certes ceux qui ont fait le plus de victimes, mais aussi ceux qui ont échauffé, éclairé le plus grand nombre de héros[3]. » On ne peut s'empêcher de penser ici au culte de l'énergie

[1] *Ibid.*, p. 5-6.
[2] *Ibid.*, p. 7.
[3] *Ibid.*

et des héros, tel que Barrès le met en scène dans plusieurs épisodes de son roman – en particulier lorsque Napoléon est donné en modèle d'énergie aux sept Lorrains réunis aux Invalides[1]. Si le ton de Gide en vient ici à mimer celui de Barrès[2], qu'il prétend pourtant contester, c'est qu'il relance à nouveau, sur le plan proprement « moral » cette fois, la rivalité entre magistères ; il se veut le seul vrai « professeur d'énergie », capable de retourner l'argumentation barrésienne contre elle-même, et de prouver que l'esprit de décadence n'est pas là où on le croit. Gide ne s'appuiera pas toujours sur cette argumentation « nietzschéenne » pour réfuter Barrès : il viendra un temps où il condamnera la doctrine de la Terre et des Morts au nom du « sain humanisme »…

3. La Belle époque du « dialogue » ? Gide-Barrès dans les années 1900

3.1. Les raisons d'un dialogue renoué

Ce « compte rendu » sur *Les Déracinés* de février 1898 va déterminer par la suite l'essentiel des rapports de l'auteur des *Nourritures terrestres* avec Barrès – rapports d'opposition et de réfutation systématique, mais qui vont ménager dans un premier temps leur adversaire – à tout le moins, une part de son autorité au sein du champ littéraire – pour asseoir simultanément la légitimité du contestataire. Gide reviendra à ce texte comme à un moment fondateur, quitte à en niveler parfois les ambiguïtés, en fonction des contextes. Tantôt il s'agira de maximiser la portée des attaques et des contrastes, oubliant tout ce que l'opposition devait à sa proximité avec le modèle barrésien et toutes les concessions « rhétoriques » qui lui étaient faites ; cette stratégie sera adoptée surtout au

[1] Voir le chapitre VIII, « Au tombeau de Napoléon », *Les Déracinés*, dans *Romans et récits* I, *op. cit.*, p. 605-616.

[2] Dans sa « Quatrième lettre à Angèle », Gide va même jusqu'à préférer Barrès lorsqu'il exalte cyniquement la force comme moteur de l'histoire – même si c'est pour montrer, *in fine*, que ce type d'affirmation risque de mettre le penseur en contradiction avec lui-même : « Je préférais à ce dernier article louvoyeur [de Barrès], l'excellente lettre publiée dans un *Figaro* de juillet, en réponse à une interview ridicule. M. Barrès affirmait là, cyniquement et laïquement la théorie que le père Didon exaltait naguère ; – théorie admirable, j'en conviens, et qui peut nous emplir de haine, mais parfois aussi d'enthousiasme ; théorie qu'il faut imposer, non proposer ; qu'il faut surtout taire, de peur qu'en l'exposant à être discutée on n'oppose l'intelligence d'un pays à sa force brutale, comme voici qu'on fait aujourd'hui. » (*EC*, p. 28) L'article de Barrès contenait notamment les affirmations suivantes : « Dans l'ordre des faits, ce que nous appelons le Droit et la Justice n'existent pas ; tout au long de l'histoire, il y a la force qui se développe sans autre règle qu'elle-même. A l'usage on entend par actions justes et glorieuses celles qui agissent dans le sens de la plus grande force et qui, par conséquent, réussissent ; les actions injustes sont celles qui agissent dans le sens opposé. » (*Le Figaro*, 13 août 1898).

lendemain de la Première Guerre mondiale. Tantôt au contraire le désir d'un consensus dynamique, sous forme de dialogue, remplacera l'hostilité déclarée. Dans les années 1900, c'est plutôt cette seconde option que Gide va valoriser, établissant des périodes de « trêves »[1] avec son adversaire, essayant même d'instaurer des relations courtoises avec lui – ce qui n'empêche pas dans le même temps les reproches de se déverser en privé, dans des écrits intimes comme le journal. Quand l'opposition se fait jour à nouveau, elle se déploie sur les deux plans que nous avons déjà mis en évidence : le plan de l'éthique auctoriale, et celui du débat moral plus général, dans la suite de la « querelle » sur l'enracinement.

Si Gide ménage plus ou moins son adversaire dans la décennie qui précède la guerre, c'est que l'un et l'autre ont recentré leurs positions idéologiques, ainsi que les fonctions qu'ils assignent à leurs postures respectives. On peut relever chez chacun une évolution significative, et parfois symétrique. Après la fin de l'Affaire, et suite à la défaite des antidreyfusards, Barrès quitte progressivement sa posture de polémiste de guerre civile, pour celle d'un auteur ancré dans un traditionalisme qui, certes, n'hésite pas à réaffirmer à chaque ouvrage ses grands principes doctrinaux, mais qui s'exprime désormais davantage contre l'« ennemi extérieur », à travers ce que Thibaudet appelle une « littérature de bastions ». Moins sollicité par l'urgence des polémiques intérieures, Barrès peut en outre se consacrer à l'expression – mesurée – de ses anciennes aspirations égotistes, notamment dans les récits de voyage. La publication en 1903 d'*Amori et Dolori sacrum* ranime ainsi l'admiration de Gide, même si la parution quelques mois plus tard des *Amitiés françaises* rafraîchira très vite cette flambée d'enthousiasme. Barrès aspire aussi, en contrepoint de *L'Action française*, à une forme de classicisme qui ne pouvait guère laisser Gide insensible, dans ces années qui précédent la fondation de *La NRF* – un classicisme moins intransigeant que celui de Maurras, plus ouvert à l'apport du romantisme et de l'individualisme moderne.

Dans le même temps, Gide évolue vers une prise en considération plus grande de l'action collective. L'individualisme nietzschéen qui marquait encore les textes de la fin des années 1890 se tempère. Dans le contexte de mobilisation des esprits qui précède le conflit mondial, il lui arrive même de partager des vues communes avec un certain nationalisme, jamais tout à fait absent de son horizon à cette époque. Ainsi, lorsqu'il débat

[1] Pierre Masson, *art. cit.,* p. 48.

avec les jeunes maurrassiens des *Guêpes* dans ses deux articles de 1909 sur *Littérature et nationalisme*[1], il conteste moins l'objectif poursuivi par ces « jeunes gens » que la pertinence des moyens utilisés pour servir le rayonnement culturel de la France, et en particulier le prestige de sa littérature[2]. Parallèlement à ces mises au point, il mène d'ailleurs, face aux différentes tendances qui animent le champ culturel, une stratégie qu'on pourrait qualifier d' « englobante » et qui sera un des traits saillants de *La NRF*. C'est ce dont témoigne le souci constant des rédacteurs, et de Gide en particulier, de ménager des « contrepoids » au sommaire de la revue – une position de « dialogue » que Thibaudet incarnera à la perfection comme critique littéraire. Certes, Gide n'invite pas Barrès dans les colonnes de *La NRF*, mais il amorce du moins, à deux reprises, une sorte de collaboration à distance : autour d'abord de l'œuvre de Péguy, que Gide comme Barrès tentent de faire connaître – avec, pour chacun, des motifs différents, et plutôt intéressés. Puis lors de la publication de lettres inédites à Barrès écrites par Charles-Louis Philippe, disparu prématurément, et auquel *La NRF* a rendu un hommage collectif dans son numéro de février 1910. Malgré tout, ces tentatives de rapprochement – d'ailleurs peu fructueuses sur le plan pratique – ne suffiront pas à masquer les désaccords de fond.

[1] Les deux articles paraissent à *La NRF* respectivement en juin et en octobre 1909 (voir *EC*, p. 176-180 et p. 192-199). Dans le premier article, il s'agissait de répondre à une enquête du jeune maurrassien Henri Clouard, sur la littérature nationale, avec des questions comme : « Une haute littérature est-elle nécessairement nationale ? », etc. Le poète et critique Louis Thomas verra dans cette enquête « un vaste coup d'encensoir à l'adresse de Maurice Barrès » (voir *EC*, notice, p. 1025). Quant à Gide, il décide d'intervenir dans le débat, mais comme arbitre ; il refuse en effet de s'opposer frontalement à Maurras, dont il approuve les idées « de grand cœur en théorie » (notice, p. 1025-1026, et lettre à Henri Ghéon, mai 1909, *Correspondance* (II), Paris, Gallimard, 1976, p. 72, citée p. 1026). Pour Gide, la vraie littérature ne peut être qu'universelle ; or la littérature française est prestigieuse parce qu'elle serait plus universelle que les autres, parce que les Français (comme autrefois les Grecs) aspireraient à l'universel plus que les autres peuples… (*EC*, p. 179). Le romantisme est mauvais non parce qu'il n'est pas français, mais parce qu'il est inesthétique, et répugne donc aux esprits français… Gide applaudira d'ailleurs à la thèse de Pierre Lasserre de 1907 contre le romantisme : « Le plus important livre de critique qu'on nous ait donné depuis Taine. » (Lettre de Gide à Jean Schlumberger, citée dans *EC*, notice, p. 1027, note 6)

[2] On trouve d'ailleurs, dans ces années-là, d'autres expressions d'un certain nationalisme littéraire de la part de Gide, comme dans cet article où il répond au peintre suisse Albert Trachsel, coupable selon lui d'avoir mis sur le même plan les langues allemande et française quant à leurs qualités littéraires : « …estimer que chaque langue présente au "bon ouvrier qui les usite", comme dit M. Trachsel, d'égales ressources de clarté, de sonorité, de ductilité, etc., voici qui me paraît imprudent. […] M. Trachsel aura beau dire : à apprendre l'allemand, à lire les écrivains allemands, le profit, pour le Français (ou pour le Suisse) n'est pas le même ; il s'en faut ! / L'écrivain allemand, pour bien écrire, doit toujours lutter contre sa langue ; le français est pour ainsi dire porté par la sienne. » (« La Suisse entre deux langues », *La NRF*, décembre 1910, *EC*, p. 264)

3.2. Barrès opposé à lui-même : bénéfices et ambiguïtés d'une « contre-lecture »

Dans les années qui suivent immédiatement l'Affaire, plusieurs épisodes auraient pu fournir prétexte à de franches polémiques avec Barrès. Mais à chaque fois, Gide soit se ravise purement et simplement, soit mesure ses attaques avec un sens certain de la diplomatie. Ainsi, lorsque paraissent en 1902 les *Scènes et doctrines du nationalisme*, il s'y plonge « passionnément », et « jusqu'à la garde », comme il le précise dans deux lettres à Jacques-Emile Blanche[1]. Il semble y retrouver, dans un exposé plus systématique que dans les romans, tous les motifs de sa réfutation de 1898, et sans doute, par là, autant de raisons de réaffirmer pour lui-même la légitimité de sa position. Il désire alors écrire un article pour y répondre, avant finalement d'y renoncer, sans avancer de raison précise[2]. Dans tous les cas, il ne saisit pas cette occasion de renouveler publiquement son opposition à Barrès.

Puis éclate, en 1903, la fameuse « querelle du peuplier ». Par articles et notes interposés, elle oppose surtout Gide à Maurras, sur la pertinence botanique de la métaphore de l'enracinement[3]. La querelle est assez âpre – il faut dire que le fondateur de *l'Action française* n'a pas hésité à recourir, selon son habitude, aux attaques *ad hominem*. Mais tandis qu'il oppose à Maurras toute une batterie d'arguments arboricoles pour montrer que la « transplantation » est bénéfique aux arbres, que le « déracinement » est une métaphore botaniquement abusive, et qu'il use ce faisant de son ironie pour délégitimer les attaques personnelles dont il est l'objet, Gide ménage en revanche Barrès, même si celui-ci est en quelque sorte à l'origine (il est vrai, plutôt involontaire) du débat. En fait, dans cette polémique, Gide semble vouloir le reconnaître comme seul interlocuteur légitime, comme

[1] Lettre à Jacques-Emile Blanche, 6 octobre 1902, *Correspondance André Gide, Jacques-Emile Blanche (1892-1939)*, édition établie, présentée et annotée par Georges-Paul Collet, Paris, Gallimard, 1979, p. 133.
[2] Pierre Masson, *art. cit.*, p. 49.
[3] « La Querelle du Peuplier. Réponse à Maurras », *L'Ermitage*, novembre 1903, dans *EC*, p. 121-126. La querelle a pour cause une intrication assez complexe d'attaques et de contre-attaques de la part de Gide et de Maurras, qui se répondent par articles et notes de bas de page interposés : « …dans une note ajoutée à son article sur *Les Déracinés*, lors de sa réédition dans *Prétextes* en 1903, Gide avait réagi longuement à un ancien commentaire de Maurras qu'il avait découvert dans *Scènes et doctrines du nationalisme* de Barrès. A la parution de *Prétextes*, Maurras riposta par un très long article dans *La Gazette de France* du 15 septembre 1903, où il prenait la défense de Barrès en ironisant sur Gide, incriminant ses attaches protestantes et ses connaissances en arboriculture… » (*EC*, notice, p. 1007-1008) Sur la suite de cette querelle dans l'œuvre de Gide, et notamment sur la façon dont la question du « déracinement » et des métaphores apparentées irrigue le roman-somme des *Faux-Monnayeurs*, nous renvoyons le lecteur à l'ouvrage de Jean-Michel Wittmann, *Gide politique. Essai sur* Les Faux-Monnayeurs, Paris, Classiques Garnier, 2011 (en particulier p. 87-118).

le remarque Pierre Masson : «… il est remarquable de voir Gide négliger, pour l'essentiel, la virulente attaque de Maurras, et s'efforcer, à travers celui-ci, de continuer de s'adresser à Barrès pour se poser en s'opposant à lui, à ses yeux son véritable adversaire[1]. » Mais c'est bien Maurras qui est la cible de son ironie, tandis qu'il essaie de maintenir des rapports presque cordiaux avec Barrès, auquel il reconnaît des qualités véritables:

> Mes articles sur M. Barrès, que j'écoute toujours, que j'admire souvent, et pour qui je garderais l'affection la plus vive s'il ne m'en empêchait quelquefois – mes articles sont des plus modérés contre un thèse dont je ne blâme que l'outrance et à qui j'en veux de gâter bien des pages d'un de nos meilleurs écrivains[2].

Dans les mêmes années, on peut remarquer en effet, parallèlement à quelques retours d'hostilité, des tentatives de la part de Gide pour réhabiliter l'écrivain Barrès, en l'arrachant au seul orbite de sa doctrine nationaliste – en opposant même, en quelque sorte, l'écrivain au nationaliste. Sa lecture d'*Amori et Dolori sacrum. La Mort de Venise*, paru en 1903, est par exemple tout à fait enthousiaste, et lui permet même un moment de croire à une réconciliation avec l'écrivain, comme il l'affirme à l'un de ses correspondants : « …*La Mort de Venise* est une chose *admirable* ; oubliez toutes restrictions que j'ai pu faire ; je ne suis plus rien *que* charmé. Barrès n'a jamais rien écrit de meilleur et l'on n'écrit pas mieux[3] ». Un enthousiasme vite tempéré, lorsqu'il retrouve dans *Les Amitiés françaises*, au début de 1904, les thèses combattues depuis *Les Déracinés*, mais exprimées cette fois dans une forme et une esthétique qui lui paraissent encore plus étrangères que dans le roman à thèse[4].

Gide va donc plutôt tenter de dissocier, dans les années qui suivent, ces deux facettes, alors à ses yeux en partie contradictoires – celle du « grand écrivain » (intermittent) et celle du doctrinaire. Dans cette perspective, il n'hésite pas, par exemple, à soulever les multiples contradictions qui travaillent aussi bien les textes de Barrès que les rapports entre ses personnes publique et privée. Ainsi, il applique à *Colette Baudoche*, le deuxième volume des « Bastions de l'Est », le même type de contre-lecture à laquelle il avait soumis

---

[1] *EC*, notice, p. 1008.
[2] « La Querelle du Peuplier. Réponse à Maurras », *EC*, p. 123.
[3] Lettre à Raymond Bonheur, 2 juin 1903, citée par Pierre Masson, *art. cit.*, p. 50.
[4] « Je n'espérais de lui rien de pire. Puis il me semble que, purgé de ceci, il ne reste plus rien en lui que je n'aime. Mais c'est parce que je hais tout ici. Je me refuse même à reconnaître la valeur poétique des "belles phrases" qui diaprent, aux instants les plus inattendus, ce livre. C'est d'une morbidesse espagnole, d'une fadeur catholique, d'une insexualité, d'une langueur à la Murillo qui me soulève tous les sens. » (Lettre à Raymond Bonheur, 1er février 1904, citée par Pierre Masson, *art. cit.*, p. 50)

Les Déracinés. Asmus, le professeur allemand qui tente de séduire son hôtesse lorraine, ne devient sympathique que parce qu'il est, précisément, un « déraciné » : « Asmus, le héros du livre, est un "déraciné" ; c'est à cause de cela qu'il mérite la sympathie de Barrès et celle du lecteur[1] … » Pour Gide, Barrès est prisonnier de sa pensée relativiste, mais s'en délivre dès qu'il ne s'agit plus de servir ses seuls objectifs politiques : « Le sophisme dans lequel [sa thèse] emprisonne l'esprit est si gênant, que voici que M. Barrès lui-même s'en délivre aussitôt qu'il ne s'observe plus – je veux dire : aussitôt qu'il ne s'agit plus de la France[2]. » Gide utilise encore cette forme de lecture « aporétique » en 1907, à l'occasion du discours de réception de Barrès à l'Académie française, mais cette fois appliquée à ses préférences littéraires ; il en relève le caractère paradoxal et même, selon lui, sophistique, puisque les poètes loués par Barrès sont avant tout des « déracinés » : « Personne ne fera-t-il donc ressortir par quelle étrange et retorse habileté, ce maître sophiste put, afin de les louer, faire rentrer dans son sac ces deux maîtres déracinés : Leconte de Lisle et Heredia ? (Et Chénier ! et Moréas !) [3]. » Dans un « Billet à Angèle » de juin 1921, où sont reproduites des notes de lecture antérieures à la guerre, Gide reprend ce jugement, mais l'envisage sous une tournure plus positive ; ce qui permettra à Barrès de survivre, ce n'est pas sa doctrine, mais son talent d'écrivain, voire, précisément, les contradictions qui manifesteraient ce talent derrière le vernis nationaliste :

> …ce que nous aimons le mieux en vous, ce sont ces inconséquences tout au contraire où l'homme naturel reprend le pas sur le dogmatique et qui vous font, nationaliste, trouver vos plus exquises louanges pour Heredia, Chénier et Moréas, vos trois poètes préférés : un Cubain, et deux Grecs… Et c'est cet art, que fort heureusement vous ne reniez qu'en paroles, à quoi vos meilleurs écrits devront de survivre à vos théories[4].

Dans le même article, il avance que les meilleures œuvres de Barrès – celles qui sont le moins tributaires des thèses traditionalistes – pourront peut-être faire penser aux lecteurs futurs que « de ces esprits "dissolvants" contre lesquels [il] s'élève, il eût été le plus subtil et le meilleur, s'il eût été plus naturel[5]. » Pour Gide, Barrès devra donc sa survie à la fois à

[1] « A propos de *Colette Baudoche* », *La NRF*, mai 1909, *EC*, p. 176.
[2] *Ibid.*
[3] *Journal* (I), 17 janvier 1907, p. 556.
[4] « Billet à Angèle », *La NRF*, juin 1921, *EC*, p. 294.
[5] *Ibid.*, p. 296.

« son grand talent » d'écrivain[1], et à sa personnalité déchirée, qui a préféré sacrifier ses dons artistiques à une tâche contraire à sa vraie « nature » – il deviendrait intéressant, en quelque sorte, pour toutes ses « vies possibles » avortées…

Enfin, il arrive à Gide de faire servir le texte barrésien à des emplois apparemment incongrus – et c'est là une autre manière de faire jouer l'auteur contre lui-même, d'opposer ses intentions latentes à ses intentions explicites. C'est ce que montre un passage de *Corydon* – texte rédigé en partie avant la guerre et terminé à la fin de celle-ci. Dans cette série de dialogues socratiques, où l'auteur tente de légitimer, sur un plan à la fois biologique et culturel, la pratique de l' « uranisme », il lui arrive de mobiliser les références littéraires et scientifiques les plus diverses ; et de fait, même le Barrès du *Jardin de Bérénice* se voit convoquer dans la démonstration, non sans une touche de facétie de la part de Gide : Barrès aurait montré, à travers Bérénice, que l'homosexualité entretient une plus grande proximité avec la spontanéité naturelle que les pulsions hétérosexuelles :

> …je crois, excusez mon audace, l'homosexualité dans l'un et l'autre sexe, plus spontanée, plus naïve que l'hétérosexualité. […] C'est ce que Barrès a si bien compris lorsque, souhaitant peindre dans sa *Bérénice* une créature toute proche de la nature et n'obéissant qu'à l'instinct, il en fit une lesbienne, l'amie de la petite « Bougie Rose ». Ce n'est que par *éducation* qu'il l'élève jusqu'à l'amour hétérosexuel. / – Vous prêtez à Barrès de secrètes intentions qu'il n'avait pas./ – Dont il ne prévoyait pas les conséquences, pouvez-vous dire tout au plus ; car, dans les premiers livres de votre ami, vous savez bien que l'émotion même est intentionnelle. *Bérénice représente pour moi*, dit-il dogmatiquement, *la force mystérieuse, l'impulsion du monde* ; je trouve même, quelques lignes plus loin, une subtile intuition et définition de son rôle anagénétique, lorsqu'il parle de la *sérénité de sa fonction qui est de pousser à l'état de vie tout ce qui tombe en elle* ; fonction qu'il compare et oppose à sa catagénétique « agitation d'esprit »[2].

Il ne s'agit plus ici de souligner, en suivant la logique même du texte, les apories d'une idéologie, mais au contraire de l'utiliser à des fins qui n'étaient pas les siennes initialement. Ce type de détournement n'est pas si fréquemment employé pour Barrès, mais il permet à Gide d'actualiser d'autres dimensions de ses textes, et de rendre une partie de son autonomie à l'œuvre de jeunesse, contre les réductions *a posteriori* que les thèses traditionalistes y ont opérées.

---

[1] *Ibid.*, p. 295.
[2] André Gide, *Corydon* [1924], dans *Romans et récits* (tome II), *op. cit.*, p. 119-120.

Dans chacun de ces exemples, Gide se plaît donc à relever les contradictions ou les contrastes violents dans l'œuvre comme dans la personne de Barrès : soit dans le but de disqualifier l'homme public, en insistant sur le caractère sophistique de ses thèses ; soit pour montrer au contraire, avec une sorte d'ironie bienveillante, la complexité de l'écrivain, voire ses qualités, que recouvre le monolithisme d'une doctrine qu'il s'est arbitrairement choisie. Même après la guerre, alors que l'hostilité envers l'auteur nationaliste sera plus grande que jamais, Gide mettra parfois en évidence cette seconde dimension, notamment à la parution des *Cahiers* au début des années 1930 : ces notes intimes montrent parfois un homme libéré de son image publique, conscient de ses contradictions, et essayant de les surmonter :

> La connaissance et l'acceptation de ses limites, de ses manques, de ses faiblesses (souvent il se les exagère) donnent à ces pages un accent qui saisit le cœur. Et comment ne point admirer l'expression, presque toujours parfaite, d'une volonté si constamment appliquée à obtenir de soi le meilleur ? Quelle sincérité dans ces aveux ! […] Son ambition… c'est seulement lorsqu'il la résigne, que peut naître ma sympathie[1].

De telles tentatives de dissociation entre l'écrivain « sincère » et le nationaliste engoncé dans sa doctrine ne sont donc pas toujours, on le voit, exemptes d'un effort de « sympathie ».

Cette stratégie se complexifie encore lorsque Gide se place sur le même terrain idéologique que Barrès, en particulier celui de la « question nationale ». C'est ce que révèle entre autres un passage qu'il consacre à l'auteur des *Déracinés* dans sa *Seconde visite de l'interviewer*[2]. Dans cet article, Barrès est évoqué au cours d'un débat de l'auteur avec l'intervieweur au sujet de ce qui constitue le « génie de la France ». Pour Gide, la grandeur d'une époque et d'une patrie se définit d'abord par les individus qui les composent, et par leur « degré de ferveur »[3] ; quant au « génie national », il ne se confond pas avec un trait identitaire quelconque, fût-ce le fameux « esprit français » :

> A vrai dire, monsieur, je crois le génie profond de notre race très différent de ce que divers critiques superficiels ont accoutumé d'appeler « l'esprit français », et qui n'est pour la plupart du temps qu'une manière de vernis lustrant de banales pensées. Tout au plus est-ce là l'esprit public. Si peu publics que furent Laforgue, Rimbaud,

[1] *Journal* (II), 13 juillet 1931, p. 293-294.
[2] *L'Ermitage*, 15 février 1905, *EC*, p. 133-136.
[3] *Ibid.*, p. 133.

> Mallarmé, je les crois aussi parfaitement français qu'on prétend que le sont aujourd'hui Lavedan, Donnay ou Rostand. *L'a-priorisme* et le désintéressement, ou si vous préférez : la gratuité des premiers, me paraissent être même des qualités plus essentiellement françaises encore que toutes autres, plus rares, plus inimaginables en quelque autre pays que ce soit[1].

Gide ne nie donc pas l'existence d'un « génie » de la France – ni d'ailleurs, selon un penchant nationaliste récurrent à cette époque, le présupposé d'une possible supériorité de ce « génie national » sur les autres. C'est plutôt la nature des « qualités essentiellement françaises », telles qu'elles sont généralement admises, qu'il cherche à mettre en doute, et notamment toute vision déterministe de la nation – dont, implicitement, celle de Barrès. Or, c'est précisément après avoir contesté cette conception que Gide trace le portrait de ce dernier, un portrait où l'écrivain égotiste et voyageur, épris d'Espagne et d'Orient, est mis en opposition avec le nationaliste lorrain :

> Même s'il ne nous le disait pas, irions-nous croire moins français Maurice Barrès, pour présenter des qualités en apparence si espagnoles ? tout ce qui nous attache à lui, ces parfums, cette morbidesse, cet amour de la mort avoisinant l'amour, ce rythme si rompu, cette allure un peu capitane, cette belle cambrure d'abord puis brusquement ces abondons, ce sourire seulement des lèvres, ces ombres à la Zurbarán, ces langueurs à la Murillo… Irons-nous l'aimer moins lorsqu'il parle de Tolède, de Venise ou de Vladikavkaz, et trouve ses plus mélodieux accents à les chanter ? – Nous paraîtra-t-il soudain plus français lorsqu'il parle de la Lorraine[2] ?

De cet éloge inattendu à l'ironie irrévérencieuse, il n'y a sans doute pas loin[3]. Mais ironique ou non, le raisonnement de Gide n'en demeure pas moins cohérent : ce qui fait pour lui la valeur de Barrès – ce qui le rattache peut-être à la série des grands écrivains français, à la lignée des Laforgue, Mallarmé ou Rimbaud cités un peu avant –, ce ne sont pas ses prétendues origines lorraines, ni le fait de les proclamer, mais au contraire ce qui lui permet d'échapper à ses déterminismes, c'est-à-dire son « espagnolisme ». Celui-ci constitue en quelque sorte sa « gratuité », contre l'« esprit public » incarné par l'homme politique.

Le second aspect significatif ici est que, tout en mettant Barrès face à ses propres contradictions, Gide ne délaisse pas pour autant la « question nationale » : il ne fait que la

---

[1] *Ibid.*, p. 135.
[2] *Ibid.*
[3] D'autant que cet éloge peut être compris comme la version antiphrastique des jugements très négatifs que Gide portait sur *Les Amitiés françaises* ; voir *supra*, note 84.

déplacer, en proposer une autre approche, en n'hésitant pas à se servir de l'auteur d'*Amori et Dolori sacrum* pour contrer les thuriféraires d'un nationalisme statique. Il s'agit donc bien de s'opposer à Barrès – en l'opposant d'abord à lui-même – mais sans lui concéder toutefois l'entier privilège du souci patriotique. Dans le même temps, Gide demeure par là attaché à un horizon idéologique dont il ne conteste pas fondamentalement les présupposés.

Il lui arrive même parfois, dans ces années-là, de mimer la rhétorique nationaliste, d'adopter en partie le point de vue d'un Barrès ou d'un Maurras, pour ensuite s'en distancier dans ses conclusions. Un texte assez curieux de 1902, « La Normandie et le Bas-Languedoc », publié initialement dans la revue *L'Occident*[1], illustre ce mouvement en apparence paradoxal, où Gide esquisse d'abord une forme de rapprochement, pour ensuite marquer sa différence. Lorsqu'il reprend cet article dans ses *Prétextes*, en 1903, il va l'inscrire explicitement dans la suite logique des deux textes polémiques sur le « déracinement », en les regroupant en triptyque sous le titre : « Autour de Maurice Barrès ». Mais sa tonalité générale est toute différente de celle qui anime l'article de la « querelle du peuplier » et son antécédent de 1898. Gide y évoque les deux provinces dont il est originaire – la Normandie de la branche maternelle, le Languedoc du côté paternel. Il se place pour le faire sous un angle étonnamment déterministe, comme le montre le début de son article :

> Il est d'autres terres plus belles et que je crois que j'eusse préférées. Mais de celles-ci je suis né. Si j'avais pu, je me serais fait naître en Bretagne à Locmariaquer la dévote, ou, près de Brest, à Camaret ou à Morgat, mais on ne choisit pas ses parents ; et même ce désir je l'héritai, je pense, avec le sang catholique et normand de la famille de ma mère, le sang languedocien protestant de mon père. Entre la Normandie et le Midi je ne voudrais ni ne pourrais choisir, et me sens d'autant plus Français que je ne le suis pas d'un seul morceau de France, que je ne peux penser et sentir spécialement en Normand ou en Méridional, en catholique ou en protestant, mais en Français, et que, né à Paris, je comprends à la fois l'Oc et l'Oïl, l'épais jargon

[1] Gide écrit cet article à la demande d'Adrien Mithouard, qui désirait pour sa revue *L'Occident*, récemment fondée, une série de textes consacrée à la « terre occidentale » (Henri Ghéon écrira par exemple, en mai 1903, un article sur « La Plaine de France »). Adrien Mithouard était alors un poète symboliste, ami de Maurice Denis ; la revue *L'Occident* devait servir de tribune à ses idées traditionalistes et conservatrices (voir notice de « La Normandie et le Bas-Languedoc », dans *Souvenirs et voyages*, édition présentée, établie et annotée par Pierre Masson, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 2001, p. 1081-1082). Si, comme le souligne Pierre Masson, l'article de Gide n'est pas « un article de complaisance », et que la théorie de Barrès est égratignée au passage, son geste n'en est pas moins ambigu face au nationalisme, puisque la revue dans laquelle il publie ne cache pas ses intentions idéologiques.

> normand, le parler chantant du midi, que je garde à la fois le goût du vin, le goût du cidre, l'amour des bois profonds, celui de la garrigue, du pommier blanc et du blanc amandier[1].

On voit que si Gide insiste sur le caractère double de son « hérédité » familiale, comme il l'avait fait en ouverture de son texte sur *Les Déracinés*, il l'exprime en des termes apparemment tout à fait compatibles avec la rhétorique barrésienne, celle de la terre et des morts. En articulant en une série d'échos opposés les deux provinces, il reprend des idées qui ont été popularisées par le nationalisme barrésien et par ses épigones maurrassiens : même insistance sur le rapport nécessaire entre un paysage et les hommes qui l'habitent ; même croyance en la présence d'une « âme » des lieux ; même conception d'une influence héréditaire fondée sur les « mystères » du « sang »... Dans ses descriptions du Languedoc et de la Provence, on retrouve même l'esquisse d'un idéal « néo-latin » qui n'aurait sans doute pas déparé certaines envolées félibréennes de Maurras :

> Plus tard je connus Arles, Avignon, Vaucluse... Terre presque latine, de rire grave, de poésie lucide et de belle sévérité. Nulle mollesse ici. La ville naît du roc et garde ses tons chauds. Dans la dureté de ce roc l'âme antique reste fixée ; inscrite en la chair vive et dure de la race, elle fait la beauté des femmes, l'éclat de leur rire, la gravité de leur démarche, la sévérité de leurs yeux ; elle fait la fierté des hommes, cette assurance un peu facile de ceux qui, s'étant déjà dits dans le passé, n'ont plus qu'à se redire sans effort et ne trouvent plus rien de bien neuf à chercher ; — j'entends cette âme encore dans le cri micacé des cigales, je la respire avec les aromates, je la vois dans le feuillage aigu des chênes verts, dans les rameaux grêles des oliviers[2]...

Ce passage reprend donc plusieurs stéréotypes du nationalisme littéraire, tempérés ici ou là par quelques réserves, comme lorsque Gide évoque « cette assurance un peu facile de ceux qui, s'étant déjà dits dans le passé, n'ont plus qu'à se redire sans effort et ne trouvent plus rien de bien neuf à chercher » – reprise en mode mineur de son argumentation contre la thèse de l' « enracinement ». Il faut attendre cependant les dernières lignes du texte pour percevoir en quoi Gide diffère exactement de Maurras et de Barrès. Cette différence, il la porte moins sur la question de l'existence d'un « sentiment » national – avec toutes les implications géopolitiques qu'il peut induire à ce moment-là, notamment vis-à-vis de l'Alsace-Lorraine –, que sur la conception de la France, en

[1] « La Normandie et le Bas-Languedoc », dans *Souvenirs et voyages*, *op. cit.*, p. 3.
[2] *Ibid.*, p. 4.

particulier sur les rapports entre le tout national et ses parties (les provinces, qu'exaltent les nationalistes). Gide conteste la pertinence d'un « fédéralisme » français – idée-phare du nationalisme barrésien comme maurrassien –, qu'il voit comme un danger pour l'unité du pays :

> Aux yeux d'un Allemand, d'un Italien, d'un Russe, qu'est-ce qui représente « une ville française » ? — Je ne sais pas. Je n'ai pas assez de recul pour le comprendre. Je vois une Bretagne, une Normandie, un pays basque, une Lorraine, et de leur addition je fais ma France. En Savoie je sais que je suis en France ; et je sais qu'un peu plus loin je n'y suis plus. Je le sais et je veux le sentir. Mais est-ce une simple annexion qui va faire une terre française ? Non ; pas plus qu'un triste traité ne suffirait à faire de l'Alsace-Lorraine une terre allemande ; l'Allemagne l'a bien compris. Pour que se forme et s'affermisse le sentiment d'unité d'un pays, il faut que les divers éléments qui le composent se mêlent, se croisent et fusionnent. La doctrine de l'enracinement, trop rigoureusement appliquée, risquerait, en protégeant et en accentuant l'hétérogénéité des divers éléments français, de les faire à jamais se mésentendre, de former des bretons, des normands, des lorrains, des basques, plus bretons, normands, lorrains et basques... que français. Rien de plus particulier que l'esprit de province ; de moins particulier que le génie français. Il est bon qu'il naisse des Français comme Hugo... d'un sang breton et lorrain à la fois, qui, portant en eux tout à la fois les richesses les plus extrêmes de la France, les organisent et les contraignent à l'unité[1].

Pour Gide, la doctrine de l'enracinement « trop rigoureusement appliquée » serait donc non seulement nocive pour l'éthique individuelle, comme il avait tenté de le démontrer dans son article de 1898, mais aussi pour la nation et son unité – façon de contester Barrès sur son propre terrain, en montrant en quoi cette doctrine est finalement peu conforme au « génie français ». Sans le dire explicitement, Gide pourrait incarner en quelque sorte ce « génie », en mêlant en lui « les richesses les plus extrêmes de la France », digne successeur en cela de Victor Hugo… La recherche d'unité, de fusion harmonieuse fonde même le véritable idéal classique, celui représenté par la Grèce, et qui ferait donc de la France son héritière directe :

> Et le génie français n'est, pour cela même, ni tout landes, ni tout cultures, ni tout forêts, ni tout ombre, ni tout lumière — mais organise et tient en harmonieux équilibre ces divers éléments proposés. C'est ce qui fait de la terre française la plus

[1] *Ibid.*, p. 5-6.

classique des terres ; de même que les éléments si divers : ionien, dorien, béotien, attique, firent la classique terre grecque[1].

Dans cet article, c'est toute une rhétorique nationaliste que Gide détourne en quelque sorte à son profit – jusqu'au classicisme, dont Barrès et surtout Maurras feront le cœur de leur croisade esthétique, et que Gide revendiquera aussi, quoique sous un angle tout autre. Mais on pourrait aussi considérer ce texte comme une forme de pastiche, où l'auteur démontrerait sa capacité à se couler dans ce qui lui est apparemment le plus contraire : dans le moule d'un certain lyrisme provincial, qui fait alors florès[2]. Il trahirait, à l'inverse des articles plus polémiques qui composent le recueil de *Prétextes*, cette tentation gidienne qui consiste à s'essayer à des postures nouvelles et contraires à celles endossées jusque-là, en ne se refusant à priori aucun discours, mais sans jamais non plus se laisser enfermer dans une doctrine. Enfin, cette posture lui permet de gagner sur plusieurs plans dans la légitimation de sa position au sein du champ : sur celui du nationalisme, dont il arrive à retraduire le « lyrisme » sentimental (côté Barrès) comme l'appel au classicisme (côté Maurras), tout en gardant une attitude critique à leur égard, exprimée ailleurs en termes plus agressifs ou ironiques. Il y a donc ici quelque chose d'une forme discrète de « récupération ».

On peut voir à l'œuvre une même stratégie ambiguë dans le compte rendu que Gide écrit, en 1905, sur le premier volume des « Bastions de l'Est », *Au service de l'Allemagne*[3]. Comme *Colette Baudoche* qui lui fera suite, il s'agit là d'un récit sur la « résistance intérieure » d'un habitant des territoires annexés. Ehrmann, jeune Alsacien, décide d'accomplir son volontariat dans l'armée allemande malgré ses sympathies pro-françaises ; à travers un personnage et une situation exemplaires, Barrès tente d'exhorter les Alsaciens-Lorrains restés fidèles à la France à ne pas émigrer, malgré tous les dilemmes qui pourraient les y contraindre. Pour l'écrivain lorrain – qui prend là le contrepied de la thèse du roman de René Bazin, *Les Oberlé* (1901), qui appelait les engagés alsaciens à la désertion –, émigrer reviendrait à laisser le champ libre à la « culture de l'envahisseur »[4]. L'ouvrage s'inscrit

[1] *Ibid.*, p. 6.
[2] Sur l'émergence de la littérature régionaliste dans les années 1900, voir Anne-Marie Thiesse, *Ecrire la France. Le mouvement littéraire régionaliste de langue française entre la Belle Epoque et la Libération*, Paris, Presses Universitaires de France, 1991.
[3] « *Au service de l'Allemagne*, par Maurice Barrès », *L'Ermitage*, 15 juillet 1905, *EC*, p. 139-141.
[4] Voir notamment l'introduction de Vital Rambaud à *Au service de l'Allemagne*, dans Maurice Barrès, *Romans et récits* II, *op. cit.*, p. 196-197.

donc dans cette vague de littérature revancharde qui s'efforce de créer un « esprit de mobilisation », en vue d'un éventuel conflit avec l'Allemagne. Il en est en tout cas une variation, issue d'une plume alors au sommet de son prestige littéraire, et qui a choisi en quelque sorte de mettre en scène le sacrifice consenti de son talent à la seule cause patriotique.

Etonnamment, ce texte suscite l'admiration de Gide, mais une admiration à double tranchant. Il en reconnaît d'abord les qualités proprement littéraires : «…je ne crois pas que Barrès ait jamais rien écrit de meilleur[1]… » ; il en cite même des passages entiers, rendant ainsi hommage au talent de l'écrivain : « J'ai plaisir à citer ces phrases, à les copier[2] … » Quant aux idées qui forment la thèse de l'ouvrage, et qui ne font que développer les conséquences du principe de l'enracinement, Gide semble désormais n'en sentir que la seule « beauté » : « Je n'en veux plus voir aujourd'hui [des idées barrésiennes] que la face noble, triste et belle ; je les écoute avec respect[3]. » Même le dispositif didactique de ce roman à thèse n'est plus ressenti comme tel : « Aussi bien nous plaît-il que la "doctrine", dans cet adroit et vivifiant exposé, reste précisément endiguée dans le cadre strict du récit ; aucune prétention indiscrète sur nos esprits ; c'est d'un Alsacien que parle aujourd'hui Barrès, en Lorrain[4]…» Bref, Gide ne cache pas le plaisir tout personnel qu'il éprouve à ne plus être en porte-à-faux avec le texte barrésien : « A pouvoir aimer pleinement ce nouveau livre de Barrès, je ressens, je l'avoue, plus de joie que de surprise[5]. » Mais s'il y a ici une forme d'apaisement dans les rapports avec Barrès, voire d'adhésion, elle est présentée d'abord sous un angle esthétique, même en ce qui concerne les idées de l'écrivain nationaliste.

En mettant en avant de cette façon sa propre émotion de lecture, Gide semble vouloir « sympathiser », jusqu'à un certain point, avec la « sensibilité » barrésienne, fondée elle aussi sur un partage de l'émotion – une appropriation qui dure tout au moins le temps de cette même lecture, et de l'écriture du texte qui en rend compte : « Moins brusqué par elles, je prends plus intime connaissance des idées – ou plutôt de l'unique idée de Barrès,

[1] « *Au service de l'Allemagne*, par Maurice Barrès », *op. cit.*, p. 139.
[2] *Ibid.*, p. 140.
[3] *Ibid.*, p. 139.
[4] *Ibid.*, p. 141.
[5] *Ibid.*, p. 139.

et me laisse à mon tour pénétrer par l'émotion qui la lui dicte et qui l'emplit[1]. » Mais son compte rendu ne s'arrête pas à ce premier mouvement d'admiration. En prétendant comprendre intimement les intentions de Barrès, Gide va du même coup en limiter la portée :

> …ces idées, contre lesquelles naguère je protestais, entrent en moi par une route naturelle et s'éclairent pour moi d'un jour neuf. Oui, pensais-je enfin, ces pensées sont lorraines et belles ; il est bon qu'un Lorrain pense ainsi. Il est bon qu'un Lorrain s'enracine, et Barrès a, ma foi ! raison ; il faut que l'enraciné lorrain pense ainsi, pour que moi, Français du cœur de la France, je puisse enfin penser différemment[2].

Les idées de Barrès sont des idées de bastion ; elles ne valent donc que pour ces seules provinces frontières toujours menacées par les guerres et les invasions. Gide pousse jusqu'à son terme logique cette doctrine, pour en souligner la relativité, et par là en désamorcer la pertinence pour l'ensemble de la France. C'est par cet apparent paradoxe qu'il termine son article : « Plus, à nos yeux, la pensée de Maurice Barrès et s'éclaire et se justifie, mieux je comprends l'erreur où nous serions de chercher à penser et sentir en Lorrains[3]. » Le relativisme de la sensibilité propre aux « petites patries » conduit à mettre en échec la pensée « lorraine » de Barrès… au nom du reste de la France ! Voilà une façon toute gidienne de retourner une argumentation doctrinale contre elle-même, tout en se donnant les apparences d'y adhérer.

L'empathie mise en avant dès le début de l'article relève donc d'une stratégie consciente, et subtile, de disqualification de la doctrine de Barrès, sans perdre le bénéfice symbolique que peut procurer la reconnaissance admirative d'une « sensibilité » et d'un style particuliers, qui auraient leur place dans le paysage littéraire. Ce compte rendu d'*Au service de l'Allemagne*, tout comme l'article sur ses provinces d'origine, permettent à Gide de comprendre en quelque sorte la « sensibilité » barrésienne – notamment sous son angle le plus esthétique –, tout en maintenant sa pleine indépendance critique. Ainsi, parallèlement au travail de sape de son ironie, jamais tout à fait absente, Gide s'essaie à une forme de compréhension « englobante » de Barrès et de son œuvre, appliquant alors à son cas ce qui deviendra une tendance forte de *La NRF*.

---

[1] *Ibid.*, p. 140.
[2] *Ibid.*
[3] *Ibid.*, p. 141.

3.3. Un rapprochement par procuration ?

On peut relever, de la part de Gide, deux autres tentatives de rapprochement avec Barrès, qui ont lieu toutes deux en 1910, mais là aussi, les ambiguïtés demeurent nombreuses. C'est d'abord Péguy qui offre, en apparence, un possible terrain d'entente entre les deux hommes. Gide ne cache pas son admiration lorsqu'il lit le *Mystère de la Charité de Jeanne d'Arc*, qui paraît cette année-là, et qui offre le premier exemple du talent poétique de Péguy. Il en propose alors un compte rendu dans son « Journal sans dates » de mars, et cherche même à s'adjoindre – en vain - la collaboration du directeur des *Cahiers de la quinzaine* à de futurs numéros de *La NRF*[1]. Il en profite pour donner, en passant, plusieurs signes de reconnaissance à Barrès, qui avait rendu compte lui aussi avec éloge, dans l'*Echo de Paris* du 28 février, de l'ouvrage de Péguy[2]. Il reproduit d'abord des propos de Barrès sur Péguy, tenus dans une interview de *L'Echo de Paris*, en août 1909[3]. Il espère alors, par ce procédé, pouvoir amorcer de nouvelles relations avec Barrès, comme il le signale dans sa correspondance avec Jean Schlumberger : « Il me semble que la reproduction de cette interview peut être assez importante pour nous et ouvrir les relations avec Barrès[4]. » Tenté dans un premier temps de reproduire l'interview *in extenso*, Gide en est finalement dissuadé par Jean Schlumberger, qui y relève certaines phrases « assassines » de Barrès sur le parti dreyfusard[5]. Finalement, Gide ne cite que le passage suivant, mais en soulignant la « valeur d'une telle opinion » – qui, d'ailleurs, pourrait s'appliquer, dans sa perspective, aussi bien à *La NRF* qu'aux *Cahiers* de Péguy :

> La littérature en décadence ! Quelle erreur !... Un réveil magnifique des passions et des énergies se manifeste partout dans la jeunesse… Allez au Quartier latin dans cette modeste boutique des *Cahiers de la quinzaine*… Rien n'est vulgaire, rien n'est déprimé dans un tel milieu. Voilà des âmes qui débordent. Vous me parlez d'affaiblissement de la pensée et des caractères. Moi je vous montre des groupes

[1] « Journal sans dates », *La NRF*, mars 1910, *EC*, p. 220-228. Sur les rapports de Gide et de Péguy à cette occasion, voir notice de l'article, *EC*, p. 1043-1045.
[2] Voir Auguste Anglès, *op. cit.*, p. 240-241.
[3] Amédée Boyer, « L'Etat actuel de la littérature et des arts », *L'Echo de Paris*, 19 août 1909.
[4] *Correspondance Gide-Schlumberger*, citée dans notice, p. 1045-1046.
[5] La phrase en question est la suivante : « … entrez dans cette modeste boutique des *Cahiers de la Quinzaine*, vous y verrez de solides Français, qui, hier, se battaient auprès des Picquart et des Jaurès et qui, maintenant, se détournent, avec dégoût, de tout le parti de Dreyfus ».

> d'hommes qui ont un idéal, et, notez-le, un idéal qui commande à leur destinée. C'est cela qui est beau chez un Péguy, chez un Maurras. La compagnie perpétuelle de leur pensée leur suffit et les ennoblit[1]…

Gide tient ensuite à remarquer que Barrès pourrait reconnaître la meilleure part de son enseignement dans le texte de Péguy. Il opère même un rapprochement entre le personnage d'Hauviette, la compagne d'enfance de Jeanne, et Colette Baudoche :

> Aussi bien Barrès reconnaîtrait-il dans *Le Mystère de la charité de Jeanne d'Arc*, et reconnaîtrons-nous avec lui, son propre enseignement dans ce qu'il a de plus salutaire, ses théories dans ce qu'elles ont de plus sûr. Enfin, le mystère se passe à Domrémy, en Lorraine, et c'est une accointance de plus. A sentir combien subtilement la petite Hauviette, interlocutrice de Jeannette d'Arc, avec Colette Baudoche s'apparente, je pressens combien l'un et l'autre de ces portraits sont ressemblants[2].

Mais cet hommage rendu à Barrès ne va pas tarder à laisser sourdre certaines objections, qui vont prendre précisément pour point d'appui cette proximité entre Hauviette et la « petite bonne » messine. Hauviette représente, selon Gide, « la religion calme, résignée, raisonnable et simplement conservatrice[3] », qui dans le texte de Péguy, ne suffira pas à sauver la France, qui exigerait au contraire cette « idée de sacrifice », cet « état de sainteté active » incarné par Jeanne[4]. Gide profite alors de cet exemple pour reformuler le principal reproche qu'il adresse, à cette époque, à la théorie barrésienne de l'enracinement :

> Mais non ; cela ne suffit pas ; cela ne peut pas nous suffire. Barrès ! Barrès ! Que ne comprenez-vous que ce dont nous avons besoin, ce n'est pas de confort (et j'entends : du confort de l'esprit), c'est d'héroïsme. Et jamais je n'ai reproché rien d'autre à votre théorie que ceci : c'est qu'elle invite au repos (sans trop le savoir, sans même s'en douter), c'est qu'en promettant le confort elle compromet l'énergie. C'est qu'en enracinant chaque esprit dans un milieu trop favorable, dans sa terre et parmi ses morts, vous l'incitez à la paresse. […] Non plus qu'au temps de Jeanne, Hauviette – Colette Baudoche aujourd'hui ne peut suffire. […] il nous faut aussi plus que cela. Que Péguy soit loué pour nous avoir proposé davantage[5].

---

[1] « Journal sans dates », *op. cit.*, p. 221.
[2] *Ibid.*
[3] *Ibid.*, p. 226.
[4] *Ibid.*
[5] *Ibid.*, p. 227-228.

Ce qui est intéressant ici, on le voit, c'est que Péguy n'offre pas, aux yeux de l'auteur des *Nourritures terrestres*, un « antidote » au nationalisme de Barrès, mais en propose plutôt une sorte de « dépassement ». Cet argument était déjà présent dans l'article sur les *Déracinés*, et il est le leitmotiv moral de l'opposition à Barrès dans les années qui précèdent la guerre, avant de s'effacer presque tout à fait après 1918. Toute l'ambiguïté du raisonnement réside ici dans le fait que Gide ne conteste pas la morale de l'héroïsme et du sacrifice, qui constitue le présupposé fondamental du nationalisme barrésien, mais qu'il propose d'autres principes et d'autres méthodes permettant l'accroissement de l'« énergie » individuelle. Encore une fois, pour le Gide de 1910, le meilleur professeur d'énergie n'est pas à chercher chez Barrès – mais peut-être chez Péguy, ou en lui-même…

L'autre geste significatif de rapprochement de Gide envers Barrès consiste en la publication, dans *La NRF* d'avril 1910, de deux lettres de Charles-Louis Philippe écrites à ce dernier. Malgré la réticence des autres membres de la rédaction, qui avaient peur d'y voir, après la publication du numéro d'hommages à l'écrivain disparu en février (14-15 février 1910), « un raclage de tiroirs[1] », Gide cherche à publier ces lettres dans l'emplacement de la revue qui présente « le plus d'égards pour Barrès[2] », c'est-à-dire à la place de son propre *Journal sans dates*. En revanche, par discrétion, Barrès refuse que l'on cite son nom, même si la référence à *Amori et Dolori sacrum*, dans une des lettres, le décèle immédiatement. Comme le remarque Auguste Anglès, « Maurice Barrès a figuré une fois au *Sommaire* de *La NRF*, *incognito*[3]. » Dans tous les cas, le fait que Gide ait choisi ainsi de publier ces deux lettres ne va pas sans étonner. Il s'y fait jour une admiration sans ambiguïté pour Barrès, d'autant plus surprenante que Charles-Louis Philippe souligne d'emblée qu'il ne parle pas à partir du même milieu que l'auteur des *Déracinés* – lui, le bourgeois heureux, dont le style littéraire manifesterait l' « équilibre » de sa classe, et qui ne peut guère comprendre, sans doute, le « petit-fils de mendiante » –, et que ses vérités, non plus, ne sont pas les siennes :

> …il est en moi des vérités plus impérieuses que celles que vous appelez les « vérités françaises ». Vous séparez les nationalités, c'est ainsi que vous différenciez le monde, moi je sépare les classes. Et pour que vous m'ayez atteint, pour que vous m'ayez

[1] Auguste Anglès, *op. cit.*, p. 242.
[2] Cité par Anglès, *op. cit.*, p. 242.
[3] *Ibid.*

> remonté à la bouche les choses de votre fonds qui, chez moi, étaient étouffées par je ne sais quel amas de pierres, il a fallu que vous fussiez bien puissant[1].

S'il y a une vérité que l'auteur de *Bubu de Montparnasse* a pu faire sienne chez Barrès, elle a dû d'abord passer par l'expérience des « mystères » de son style :

> Je ne vous ai pas encore écrit à propos d'*Amori et Dolori sacrum*. Vous agissez sur moi d'une façon obscure, intérieure, organique, votre phrase me prend comme un mystère. Il semble d'abord qu'on la voie, qu'on en apprécie le contour et puis, lorsqu'on la regarde, il sort de cette forme précise je ne sais quoi que je ne puis comparer qu'à la terre de mon pays qui n'est rien pour un étranger mais qui me donne, dans sa chimie parfaite, mon équilibre et ma volupté[2].

Charles-Louis Philippe résume ici, en quelques phrases, l'une des expériences communément éprouvées par les admirateurs de Barrès à cette époque, et un des principes essentiels de sa « poétique » : l'émotion esthétique procurée par le style littéraire doit être à la fois le prélude et l'analogon de l'émotion ressentie face à l' « appel » de la Terre et des Morts… En faisant publier ces lettres, il n'est pas douteux que Gide tentait de faire l'éloge, indirectement, de Barrès, mais par l'intermédiaire bien commode de Philippe, admirateur hétérodoxe, s'il en est, de l'auteur nationaliste. La louange est donc ici indirecte, filtrée par l'écran paradoxal de l'écrivain défunt, mais elle semble trahir néanmoins, de la part de Gide, une volonté de se rapprocher de Barrès, voire de l'attirer, en ce début d'année 1910, dans les colonnes de *La NRF*.

3.4. Un dialogue compromis (1914-1921)

Malgré ces tentatives « publiques » de ménager Barrès, voire de se rapprocher de lui et de valoriser certains aspects de l'écrivain par différentes stratégies de « contre-lecture » (de sa personne comme de son œuvre), il arrive qu'une hostilité plus franche apparaisse en privé, dès avant la guerre, notamment dans les pages, non encore publiées, du *Journal*. Elle se fait jour notamment lors de moments symboliques où se trouve engagée la personnalité publique de Barrès ; et elle laisse souvent affleurer la rivalité entre deux carrières que tout paraît alors opposer, ne seraient-ce que le large succès de l'un, et la relative obscurité de l'autre. La réception de Barrès à l'Académie, en 1907, constitue l'un de ces moments. Pour

[1] « Lettres de Charles-Louis Philippe à Maurice Barrès », *La NRF*, avril 1910, p. 512-513.
[2] *Ibid.*, p. 515-516.

Gide, elle révèle toutes les compromissions et les facilités auxquelles le nouvel académicien a dû condescendre pour parfaire son *cursus honorum* – même si on décèle aussi, dans le passage du journal qu'il lui consacre, un étrange attrait pour la séduction quasi physique qu'il exerce :

> Réception de Barrès à l'Académie. […] Barrès porte le plus élégamment qu'on peut l'affreux costume. De nous tous c'est lui qui a le moins changé. Combien j'aime son mince visage, ses cheveux plats, jusqu'au son faubourien de sa voix ! Quel plat discours il nous a fait ! Que j'ai souffert des lâchetés, des flatteries, des hommages à l'opinion de l'assemblée, qui lui sont naturels peut-être, je veux dire pour lesquels il n'a point dû fausser sa pensée, mais qui accueillaient ici un applaudissement trop facile […]. Ressorti de là tout démoralisé de fatigue et de tristesse. Encore une journée pareille et me voici mûr pour la religion[1].

En lisant ces lignes, on comprend pourquoi Gide n'écrit sa lettre de félicitation, qu'avec « un retard marqué, et une réticence implicite », comme le remarque Pierre Masson[2].

L'opposition à Barrès surgit aussi à des occasions moins attendues. A peine quelques mois avant la guerre, en avril et mai 1914, Gide effectue un voyage en Turquie. Il y prend, comme à son habitude, des notes, où se laisse percevoir un certain dépit du voyageur, qui n'éprouve plus, dans cette partie de l'Orient, la même ivresse que lors de sa découverte du Maghreb[3]. Or, le 1er mai, c'est Barrès qui s'embarque à son tour, pour un voyage un peu plus long, dans les principaux « pays du Levant » (Egypte, Liban, Syrie, Turquie) – à l'exception notable de la Palestine – et qui doit se terminer par Constantinople. Son départ avait été annoncé quelques jours auparavant dans les journaux, ce qui aurait pu, vraisemblablement, provoquer l'agacement de Gide[4]. Le motif du voyage de Barrès était pourtant, en apparence, bien différent du sien : il s'agissait pour celui-ci d'enquêter, en tant que parlementaire, sur l'état des congrégations catholiques françaises dans cette région du monde ; mais il est vrai aussi que l'auteur de *Du Sang, de la Volupté et de la Mort* réalisait, ce faisant, un vœu personnel de longue date[5]. Il y prendra d'ailleurs aussi des

[1] *Journal* (I), 17 janvier 1907, p. 555-556.
[2] Pierre Masson, *art. cit.*, p. 51.
[3] Notes de voyage publiées sous le titre « La Marche turque », dans *La NRF* d'août 1914.
[4] Voir notice du *Journal* (I), p. 1602, note 2. Dans deux articles publiés dans le *Figaro* les 2 et 3 mai 1914, un journaliste faisait du Barrès voyageur en Orient un nouveau Chateaubriand.
[5] Voir François Broche, *Maurice Barrès*, *op. cit.*, p. 463-466.

notes de voyage, publiées quelques jours avant sa mort ; et surtout, il s'en inspirera pour son dernier récit de fiction, *Un jardin sur l'Oronte.*

Les deux hommes se trouvent donc à peu près dans les mêmes pays à un ou deux mois d'intervalle. Mais alors que Barrès ne cachera pas sa fascination pour la Turquie, pour son héritage perse, et pour Constantinople[1], Gide au contraire met en avant, dans son récit de voyage, son aversion envers la capitale ottomane, et plus généralement envers la Turquie – s'opposant, en filigrane, aux « turcophiles » que sont Loti et Barrès, comme le montre cette note : « Joie de quitter Constantinople, qu'il appartient à d'autres de louer[2]. » Etonnamment, si Gide n'aime pas Constantinople, c'est pour des raisons qui pourraient être très barrésiennes : ville d'argent, cosmopolite, peuplée de « déracinés », où rien ne dénote une culture autochtone ; et il la rapproche, dans sa détestation, d'une autre ville chère à Barrès, Venise :

> Constantinople justifie toutes mes préventions et rejoint dans l'enfer de mon cœur Venise. […] Tout est venu ici, comme à Venise, plus qu'à Venise, à coups de force, à coups d'argent. Rien n'est jailli du sol ; rien d'autochtone ne se retrouve au-dessous de cette écume épaisse que fait le frottement et le heurt de tant de races, d'histoires, de croyances et de civilisations[3].

Il n'est pas sûr que cette note ait été écrite en référence directe à Barrès, mais mise en miroir avec les reproches habituellement faits par Gide à ce dernier, elle nous montre en tout cas l'auteur des *Nourritures terrestres* surpris en pleine contradiction…

Durant la guerre, alors que Gide, comme la plupart des membres de *La NRF*, s'efforce de donner des gages de son patriotisme, sa position envers Barrès va se durcir nettement, pour acquérir les caractéristiques qui seront les siennes après 1918. A quelques jours de la mobilisation générale, devant la menace qui se fait plus précise, il admire encore l'appel de Barrès à l' « union sacrée » :

> Je lis avec le contentement le plus vif la lettre de Barrès, invitant au ralliement. Il y a malgré tout quelque réconfort à voir, devant cette menace affreuse, les intérêts

[1] Voir Maurice Barrès, *Une Enquête aux pays du Levant*, Paris, Plon-Nourrit, 1923, p. 163 : « Au début de juillet, j'étais à Constantinople. O splendeur ! Quand je suis gorgé du butin et des fatigues de ma route, voici le Bosphore, Sainte-Sophie, les deux rivages d'Asie et d'Europe ! Je ne vais pas me plonger dans cette mer de beautés et de tragédies, dans ces paysages, les plus profonds qu'il y ait au monde, et dans cette épaisseur d'histoire. »
[2] *Journal* (I), « La Marche Turque », 2 mai 1914, p. 768. Voir aussi notice, p. 1602, note 2.
[3] *Ibid.*, p. 767-768.

> particuliers s'effacer, et les dissensions, les discordes ; en France l'émulation devient vite une sorte de furie qui pousse chaque citoyen à l'abnégation héroïque[1].

Pourtant, très vite, le journal retranscrit un certain nombre de reproches. S'ils restent malgré tout moins définitifs que ceux d'un Romain Rolland, qui voit dans le Barrès propagandiste de l'arrière un « rossignol du carnage[2] », ils portent néanmoins sur des aspects fondamentaux de son éthique auctoriale. Gide met par exemple en cause, à nouveau, la sincérité de Barrès – du moins celle du journaliste de *L'Echo de Paris*, qui s'est astreint à écrire un article par jour en vue de soutenir les soldats du front :

> Les articles de Barrès sont les modèles du genre ; mais le dernier convaincu par eux, c'est lui-même. Et du reste, peu lui importe ; c'est sa façon de rester supérieur. Il n'entend rien à l'Evangile et confond le Christ et César. Il n'entend rien à l'art, rien à la poésie. Il est de ceux pour qui le bien-penser ne précède pas nécessairement le bien dire[3].

Ce même reproche était déjà apparu, on l'a vu, à la fin des années 1890, au sujet de la carrière politique de Barrès, et des compromissions qu'elle impliquait selon lui nécessairement. S'il lui reconnaît un certain talent journalistique, Gide réduit toutefois Barrès à un pur rhétoricien, seulement soucieux de maintenir sa « supériorité » par ses articles. Le reproche peut paraître assez surprenant, quand on sait que Barrès considérera ces chroniques quotidiennes, réunies après guerre en quatorze volumes sous le titre de *Chronique de la Grande Guerre*, comme l'œuvre la plus importante de sa carrière[4] – et qu'il était, au moins sur ce plan, fidèle aux idées défendues depuis plus d'une décennie. Les propos de Gide étonnent aussi par le point de vue très littéraire qu'ils portent sur le geste – et moins sur le contenu – commandant cette entreprise massive de mobilisation intellectuelle : parce que fondamentalement insincère et soucieux d'abord de son succès, Barrès n'a jamais rien compris à l'art ni à la poésie. En fait, Gide disqualifie Barrès au nom de présupposés qui leur sont, en fin de compte, communs : toute œuvre, qu'elle soit de circonstance ou d' « art pur », engage la personne de l'écrivain, c'est-à-dire sa « sensibilité » profonde et la sincérité qui en assure la retranscription fidèle. La divergence tient surtout à la place de cette limite éthique où la sincérité cède le pas à la compromission

[1] *Journal* (I), 29 juillet 1914, p. 819.
[2] Voir François Broche, *op. cit.*, p. 468.
[3] *Journal* (I), 8 octobre 1915, p. 894.
[4] Voir Frédéric Lefèvre, *Une heure avec… (Première Série)*, Paris, Gallimard, 1924, p. 29-30.

intellectuelle. En bref : jusqu'où peut aller l'écrivain s'il veut rester sincère avec lui-même ? Bien entendu, le curseur de Gide se situe sur une tout autre échelle que celle de Barrès… Mais cela n'empêche pas l'opposition de se jouer sur les acceptions concurrentes de termes similaires – comme ici, la « sincérité » –, des termes qui qualifient une éthique d'auteur avant d'être l'enjeu de querelles purement idéologiques.

Bien sûr, dans ces rapports à Barrès, les considérations proprement idéologiques ne disparaissent jamais tout à fait de l'horizon gidien. Dans d'autres remarques formulées sur l'auteur nationaliste durant la guerre, Gide anticipe d'ailleurs les débats qui diviseront le champ intellectuel après 1918. S'inscrivant en faux, en 1916, contre le chroniqueur de *L'Echo de Paris* quant à la nécessité d'une littérature nationaliste une fois la guerre achevée, il revendique à nouveau le droit à l' « art pur » contre la mobilisation permanente de l'esprit ; ce faisant, il répond par avance au disciple de Barrès et de Maurras, Henri Massis, et à son fameux manifeste de 1919 sur le « Parti de l'Intelligence », qui prétendra reconduire le conflit mondial sur le plan spirituel, notamment en assignant à la France victorieuse la place prépondérante qu'il suppose devoir être la sienne désormais :

> J'entendais Barrès affirmer récemment que la seule littérature de demain serait nationaliste, ou nationalisante s'il vous plaît. Je crois exactement le contraire, parce que je crois que nous serons victorieux et que la littérature nationalisante, celle de Barrès en particulier, perdra son opportunité et qu'il ne subsistera d'elle que ce qui présente à la fois une valeur d'art réel c'est-à-dire de généralité. Mais je ne voudrais pas laisser ici la possibilité d'une méprise : en art rien ne vaut, que l'individuel, que le particulier[1].

Tout en proclamant ce qui fait depuis plusieurs années le propre de son « classicisme » (à la fois individuel et universaliste), Gide adopte ici, déjà, la position « médiane » qui sera celle de *La NRF* en 1919, refusant à la fois l'intransigeance nationaliste des maurrassiens et l'internationalisme de Romain Rolland, et qui s'imposera sous l'impulsion décisive de Jacques Rivière – on sait que d'autres membres de la revue signeront la pétition de Massis (comme Ghéon), ou ne cacheront pas leur sympathie envers elle (comme Schlumberger)[2]. Plus que Maurras, qui maintient en apparence une frontière plus étanche entre littérature

[1] *Journal* (I), « Feuillets », p. 984.
[2] Jean-François Sirinelli, *Intellectuels et passions françaises. Manifestes et pétitions au XX^e siècle*, Paris, Gallimard, 1996, coll. « Folio », p. 60-87.

et action politique[1], et pour lequel Gide manifeste une sympathie éphémère durant la guerre, Barrès incarne à ses yeux un dévoiement de l'esprit de mobilisation, tel qu'il peut se manifester littérairement.

En effet, alors même que Gide a pu se sentir quelques affinités avec l'Action française[2], sa méfiance grandit envers le type d'écrivain nationaliste incarné par Barrès. Tous les signes qui en faisaient encore, à la veille de la guerre, un auteur pouvant échapper à sa propre image officielle se retournent désormais contre lui, en un processus qui ira croissant dans la déconsidération dont il sera l'objet. C'est ce qu'on peut voir dans ce portrait général du nationaliste français, où se laissent reconnaître, en filigrane, beaucoup de traits de Barrès, et quelques-uns de Maurras :

> Le nationaliste français se reconnaît à son amour pour ce qui est espagnol. Il se reconnaît heureusement à quelques autres signes encore. Le nationaliste a la haine large et l'amour étroit. Il ne peut se défendre d'une prédilection pour les villes mortes. […] Il regrette que tous les protestants français ne soient pas des Suisses, parce qu'il a l'esprit simplificateur, et qu'il hait les protestants autant que les Suisses. […] Pour peu qu'on ait l'amour de sa patrie, l'on se sent avec eux plus d'une idée commune ; mais le nationaliste me supporte d'avoir aucune idée commune avec nous[3].

L' « espagnolisme » barrésien – et celui de ses épigones – n'est pas seulement douteux aux yeux de Gide parce qu'il est un reliquat, comme le goût des villes mortes, de l'esprit décadent, mais aussi parce qu'il correspond à un certain « jésuitisme » de Barrès, que Gide

---

[1] C'est ce que semble croire Gide dans un article de *La NRF* de décembre 1910. Il y condamne l'attitude des jeunes maurrassiens qui ont chahuté quelques jours auparavant la conférence de René Fauchois à l'Odéon, prononcée contre Racine, peu avant une représentation modernisante de l'*Iphigénie* de Racine, sous la direction d'Antoine. Même si pour Gide le procédé d'Antoine est contestable, la chahut des jeunes gens d'Action française est un signe inquiétant, qui annonce un mélange malsain entre littérature et politique, dont Barrès a donné l'exemple, mais que Maurras, au contraire, paraît encore distinguer, lui qui tient à rassurer ses lecteurs sur le fait que ses « jeunes amis ont soigneusement évité de mêler la politique à leur ardente manifestation racinienne de l'Odéon » : « J'avais craint d'abord, je l'avoue, que ces sifflets ne fussent moins littéraires que politiques. […] Je crois en effet volontiers que nombre de ces jeunes littérateurs ont des mœurs qui rappellent beaucoup plus celles du Palais-Bourbon que celles du Parnasse. Barrès a fort bien fait sans doute de rappeler la littérature au vivant souci des contingences ; mais, tout de même, est-ce à ces jeunes traditionalistes outranciers qu'il sied de rappeler les dangers de la confusion des genres ? Faire de sa bibliothèque une panoplie, voici qui ne vaut rien pour les livres. Sans doute la politique nous presse aujourd'hui d'une manière très urgente ; mais la politique se développe sur un plan, la littérature sur un autre ; sous prétexte de s'intéresser aux deux, certains jeunes gens ne quittent plus des yeux la ligne où ces deux plans se coupent… Décidément, Maurras a bien fait de nous rassurer » (« Journal sans dates », *La NRF*, décembre 1910, *EC*, p. 259).

[2] Voir Yaël Dagan, La Nouvelle Revue française *entre guerre et paix (1914-1925)*, Paris, Tallandier, 2008, p. 112-115.

[3] Journal (I), « Feuillets » (février 1918), p. 1089-1090.

considère comme contraire à la conception vraiment française de la vérité et de la justice. Dans une note sur *Scènes et doctrines du nationalisme*, publiée en 1921, il cherche même à réhabiliter l' « esprit protestant » – condamné par Barrès comme un « dangereux esprit d'équité » – en l'intégrant dans la tradition française, celle représentée par le « jansénisme » d'Arnauld et de Pascal, et opposée à un « jésuitisme » intrinsèquement non français :

> Pour plus d'*utilité* Barrès peint comme kantienne et allemande, ou protestante et anti-française, et par conséquent haïssable, une forme de pensée qui est proprement janséniste et plus profondément française au contraire que la forme de pensée jésuite et barrésienne, à laquelle elle s'est toujours opposée[1].

Gide procède ici à un double renversement : l'esprit de justice protestant serait bien plus français que ne le pensent les nationalistes, qui eux-mêmes, consciemment ou non, se feraient les hérauts, au nom de la France, d'une pensée fort peu française. L'auteur de *Prétextes* rejoint, à sa façon, l'argumentaire que développe dans les mêmes années Julien Benda pour déconstruire le nationalisme barrésien : ce nationalisme, fondamentalement, n'est pas français, mais d'origine allemande, fichtéenne ou herderienne[2].

4. La querelle des magistères (1921-…)

4.1. Gide en nouveau « prince de la jeunesse »

Ces dernières considérations, Gide les développe dans un « Billet à Angèle » entièrement consacré à Barrès, dans *La NRF* de juin 1921. Un billet qui marque un tournant dans son rapport public à l'auteur des *Déracinés*, puisqu'il met fin à toute tentative de « trêve ». Il se veut d'ailleurs une réponse à l'étude que vient de publier Thibaudet sur l'écrivain lorrain, aux éditions de *La NRF* – le deuxième tome de ses *Trente ans de vie française* : « A l'occasion du livre de Thibaudet sur Maurice Barrès, je ressors pour vous, du fond d'un tiroir, ces quelques notes d'avant-guerre[3]. » Gide tient ainsi à marquer ses distances devant certaines admirations barrésiennes issues de son propre « groupe » – ou du moins, pour ce qui est de Thibaudet, provenant de « familiers » de *La NRF*.

---

[1] « Billet à Angèle », *La NRF*, juin 1921, *EC*, p. 296.
[2] On peut voir cet argument utilisé dans la plupart des textes où Julien Benda présente une attaque argumentée contre l'idéologie de Barrès : *Belphégor : essai sur l'esthétique de la présente société française (1918), La Trahison des Clercs* (1927) et *La Fin de l'Eternel* (1928).
[3] « Billet à Angèle », *EC*, p. 293.

Gide affirme en outre reprendre dans son billet, pour l'essentiel, des notes rédigées avant la guerre ; simultanément, il prépare la publication de ses *Morceaux choisis*, et donne une place de choix à ses textes sur la désormais fameuse « querelle du peuplier[1]. » Ces notes, comme l'anthologie prévue, vont ainsi permettre de démontrer, à posteriori, et par des choix bien ciblés, la constance de son « anti-barrésisme ». C'est pourquoi la perspective critique s'inscrit surtout dans la contestation de la notion de « déracinement ». En groupant ainsi ses attaques – qui ne font que reprendre, il est vrai, des reproches déjà formulés –, Gide ne cherche plus guère à ménager Barrès ; il y accuse au contraire la portée de ses critiques, dont certaines étaient d'abord des notes de son journal, souvent plus acerbes que ses positions publiques d'alors.

Une nouvelle période s'ouvre donc pour Gide dans ses rapports à son « ennemi privilégié ». Plus sûr de la légitimité de son magistère, reconnu par un large public, il semble avoir repris, aux yeux d'une jeunesse d'après-guerre en quête de nouveaux mentors, le rôle qui fut celui de Barrès avant 1914. C'est ce que confirment aussi bien le succès de *La NRF*[2], qui reparaît en juin 1919, et qui, face aux mouvements centrifuges qui menacent alors sa cohésion, trouve en lui son inébranlable pilier – ne parle-t-on pas alors, comme Maurice Denis, de « la revue de Gide » ? – que ses tentatives de rapprochement avec les jeunes représentants de l'avant-garde, notamment avec les trois futurs dadas que sont Breton, Aragon et Soupault, qui animent la revue *Littérature* – publiée aux mêmes éditions que *La NRF* – et qui ne cachent pas en 1919-1920 leur admiration pour l'auteur des *Caves du Vatican*. C'est aussi le constat que fait Jacques-Emile Blanche, au début des années 1930, alors que le rayonnement du « contemporain capital » (selon le mot d'André Rouveyre) est devenu incontestable – au grand dam de ses ennemis de droite, Massis et Béraud en tête : « Vous êtes en pleine gloire (non pas au faîte, car vous savez et clamez que la totale compréhension de votre pensée viendra plus tard). Vous menez en chef la jeunesse ; comme Barrès autrefois, vous la modelez à votre image[3]. »

Si la dimension proprement idéologique de son opposition à Barrès ne disparaît pas dans ces années-là, elle est le plus souvent assortie d'une dispute sous-jacente concernant

---

[1] Voir *EC*, notice, p. 1066.

[2] Sur ce succès du magistère de Gide, voir notamment Michel Winock, qui fait succéder, précisément, les « années Gide » aux « années Barrès » (*Le Siècle des intellectuels*, Paris, Seuil, 1999 [nouvelle édition revue et augmentée], p. 189-200).

[3] Lettre à Jacques-Emile Blanche, 7 juillet 1932, dans *Correspondance André Gide, Jacques-Emile Blanche (1892-1939)*, *op. cit.*, p. 270.

la prévalence de l'un ou l'autre magistère sur la jeunesse d'après-guerre. Car il ne s'agit plus seulement pour Gide, à ce moment-là, d'affirmer l'originalité de son rôle pédagogique, en le constituant comme l'inverse symétrique de celui affiché par Barrès, mais de mettre en évidence les effets néfastes de cette influence barrésienne sur la jeunesse. Le débat s'est en quelque sorte déplacé de la personne de l'écrivain-pédagogue – de ce qui constituait son « exemplarité » : son éthique et le type de cohérence établie entre sa vie et son œuvre – à celles des « influencés », incarnés le plus souvent par de jeunes confrères, qui viennent de faire leur entrée dans la course littéraire. La rivalité entre les deux écrivains s'inscrit donc, au début des années 1920, dans le contexte d'une attention accrue à la littérature émergente et aux jeunes auteurs qui la représentent. Dans cette perspective, il s'agit surtout pour Gide de ne pas suivre l'exemple de son aîné : celui d'un magistère qui a failli à son rôle. Par sa conversion au traditionalisme, Barrès s'est coupé de la part la plus vive et la plus prometteuse de son lectorat, perdant du même coup la position d'avant-garde qui était la sienne, écartant certes les risques inhérents à cette position – ceux de l'insuccès provisoire –, mais des risques que Gide n'hésite pas, pour sa part, à assumer comme les signes d'une véritable déontologie auctoriale. En se rapprochant de Dada, ce dernier démontre qu'il sait encore miser, peut-être périlleusement, sur l'avant-garde. Enfin, l'auteur des *Déracinés* a été pour Gide, sur le plan moral, d'un déplorable exemple, en autorisant à ses disciples, en bon casuiste qu'il était, toutes les facilités de pensée. Ce dernier reproche, on le retrouve dans le « Billet à Angèle » de juin 1921 : « Barrès apporte un critérium, une toise neuve avec quoi mesurer les esprits et les choses de l'esprit. D'où la reconnaissance des jeunes cerveaux dont il flatte ainsi la paresse[1]. » Idéologue sophistique, flattant les préjugés de ses jeunes lecteurs, Barrès ne peut être alors qu'un piètre pédagogue aux yeux de celui qui se donnait pour rôle, tout au contraire, d'« inquiéter ».

Cette lutte s'inscrit aussi dans une période où la question même des « influences » paraît encore cruciale – même quand il s'agit de la contester, à l'exemple des dadas. *L'enquête sur les maîtres de la jeune littéraire* (1922-1923), de Henri Rambaud et Pierre Varillon, est là pour en témoigner[2]. Entre bien d'autres, de jeunes écrivains aussi différents que

[1] « Billet à Angèle », *EC*, p. 297.

[2] Enquête menée entre septembre et décembre 1922 pour la *Revue hebdomadaire*, puis publiée en volume en 1923 (*Enquête sur les maîtres de la jeune littérature*, Paris, Bloud et Gay, 1923). Varillon et Rambaud sont des proches de Maurras, ce qui peut rendre certains « résultats » de l'enquête sujets à caution (surtout dans le

Louis Aragon, François Mauriac, Pierre Benoît, Jean Cocteau ou encore Philippe Soupault y répondent, et reconnaissent pour la plupart des « influences » marquantes dans leur vocation littéraire ; à la lecture de l'enquête, les maîtres les plus importants de cet immédiat après-guerre sont encore le trio Bourget, Maurras, Barrès[1] ; mais d'autres noms apparaissent aussi, comme celui de Gide.

Ceux qui le citent reconnaissent moins l'influence d'une conception de la littérature – comme chez un Bourget, par exemple – qu'un enseignement éthique qui tient à son exemple général ; mais un enseignement qui n'est pas envisagé, dans nombre de cas, sans restrictions. Philippe Soupault affirme par exemple qu'« il a exercé sur [lui] une certaine influence » : « Je lui dois beaucoup. Quoi ? Je ne sais pas. Je n'aime guère ses livres, sauf les *Caves du Vatican*. J'ai peur d'être ingrat en l'oubliant[2]. » Gilbert Charles établit quant à lui un parallèle avec Barrès : « Maintenant, permettez-moi de nommer M. André Gide. Il a enseigné à beaucoup d'entre nous que l'intelligence pouvait connaître et goûter toutes les perversités en les dominant. Son exemple est un peu de même essence que celui de M. Barrès. Il nous a enseigné à mieux nous aimer et à chérir en nous ce qu'il y a d'incommunicable. Et, si l'on sait se servir des antidotes[3]… » Quant à Drieu la Rochelle, qui prétend ne pas aimer l'homme Gide, il admet toutefois l'influence bénéfique qu'il a eue sur certaines facettes de son tempérament :

> Je ne pourrai jamais aimer l'homme, mais je respecte l'auteur, sa patience ; tant pis si sa prudence tourne au vice. Je lui suis infiniment reconnaissant de l'exemple studieux qu'il donne. J'ai trouvé dans sa critique et dans celle qu'il a inspirée, celle de Jacques Rivière principalement, mille réflexions qui m'ont éclairé sur moi-même et sur les autres. Elles m'ont évité de me jeter dans une démesure où je tendais de tout mon désir de combattre[4].

Drieu reconnaît ici la valeur, sur son propre cas, de ce que l'on pourrait qualifier comme une éthique auctoriale de Gide, manifestée de façon significative dans la critique littéraire.

---

choix des personnes interrogées). Voir Michel Leymarie, « Trois enquêtes et un hommage », dans Olivier Dard, Michel Leymarie, Neil McWilliam (éds), *Le maurrassisme et la culture. L'Action française. Culture, société, politique (III)*, Villeneuve d'Ascq, Presses Universitaires du Septentrion, 2010, p 253-256.

[1] Voir la conclusion de l'enquête, dans Pierre Varillon, Henri Rambaud, *op. cit.*, p. 267-276.

[2] *Ibid.*, p. 194.

[3] *Ibid.*, p. 243.

[4] *Ibid.*, p. 69.

4.2. Une courte idylle avec l'avant-garde : Gide, Dada… et Barrès

Mais dans ces années-là, les recrues les plus en vue du « gidisme », ce sont les jeunes dadas groupés autour de la revue *Littérature*, en particulier ses « trois mousquetaires » (Valéry) : Breton, Soupault et Aragon. Gide témoigne d'emblée de sa sympathie pour ces trois jeunes écrivains ; c'est ce qui l'amène à réserver au premier numéro plusieurs chapitres de ses *Nouvelles nourritures*. Du côté des jeunes dadas, on y annonce avec sympathie la reprise de *La NRF*[1], en insistant sur le rôle de « directeur » que Gide y exerce (alors qu'il n'y assume en fait aucune position officielle). Enfin, les jeunes gens sont reçus par l'écrivain dans sa villa d'Auteuil[2]. A Tristan Tzara qui s'étonne de l'honneur fait à Gide par le trio parisien, André Breton se justifie en affirmant qu'il est bien du côté de ce qu'il y a de plus moderne en art :

> Ne nous condamnez pas hâtivement sur le titre et quelques noms. Vous ne pouvez pas savoir, par exemple, comme André Gide est avec nous. Je l'ai vu prodigieusement intéressé par les tentatives modernes en littérature et en peinture et si vous l'entendiez parler des nègres[3] !

L'admiration des dadas est toutefois loin d'embrasser toute l'œuvre gidienne, tant s'en faut. Elle se limite essentiellement aux *Caves du Vatican* publiées la veille de la guerre, et en particulier au personnage de Lafcadio, auquel Breton et Aragon dédient certains de leurs poèmes. Là encore, davantage qu'une conception de la littérature, c'est une sorte de contre-modèle éthique, dépassant le seul enjeu littéraire, que Gide propose avec Lafcadio, qui sera avec Jacques Vaché (lui-même admirateur sans restriction de l'anti-héros des *Caves*) l'une des premières figures tutélaires du dadaïsme parisien. Les rapports avec les futurs apôtres de l' « acte gratuit » se rafraîchissent d'ailleurs lorsque Gide se donne l'air de renier ce qui faisait l'attrait de son personnage, dans son *Journal de Lafcadio*, dont il fait paraître pourtant certains extraits dans *Littérature* ; ils se dégradent même tout à fait, quand Breton publie, en mars 1922, une interview imaginaire – mais cruellement ironique – de

[1] « Nous sommes heureux d'annoncer les premiers la reparution prochaine, sous la direction de M. André Gide, de la *Nouvelle Revue Française*, la revue d'avant-guerre qui comptait le plus de titres à l'estime des lettrés. » (Philippe Soupault, *Littérature*, 1er mars 1919, p. 24).
[2] Frank Lestringant, *André Gide l'inquiéteur* (tome II), Paris, Flammarion, 2012, p. 40-44.
[3] Lettre d'André Breton à Tristan Tzara, 18 février 1919, citée dans Michel Sanouillet, *Dada à Paris*, Paris, Pauvert, 1965, p. 441, et dans Lestringant, *op. cit.*, p. 33.

Gide[1], où celui-ci est brocardé pour son opportunisme, et pour n'avoir pas donné à son œuvre la direction esquissée dans certaines de ses meilleures « soties » : « Il n'est pas un de nous qui ne donnerait tous vos volumes pour vous voir fixer cette petite lueur que vous avez seulement fait apparaître une fois ou deux, j'entends dans les regards de Lafcadio et d'"Un Allemand"[2].»

Gide n'aurait pas seulement déçu le groupe de *Littérature* par son œuvre, mais aussi en tant que personne, si l'on en croit ce que dit Aragon dans son *Projet d'histoire littéraire contemporaine*, où il consacre un chapitre entier à la question[3]. Pour Aragon, rien ne décèle chez l'écrivain d'Auteuil le créateur de Lafcadio – un écrivain qui ne sait se montrer à la hauteur ni de son œuvre, ni du personnage qu'il veut être dans la vie publique : « …nous devions aussi sentir très vite combien peu profitable était la compagnie de cet homme, qui est tellement plus un littérateur qu'un homme[4]. » Enfin, il n'a pas assumé le rôle auquel il prétendait, celui de guide de la jeunesse, voire de chef d'école :

> Les premiers temps que nous connaissions André Gide, mes amis et moi, nourrissait-il l'espoir de grouper autour de lui d'authentiques disciples ? En secret songeait-il à profiter de la mort d'Apollinaire ? Cela n'est pas sans quelque vraisemblance. Et sans doute qu'il n'y renonçât que par dépit d'une part, et d'autre part par un instinct de propriétaire normand : n'aurait-il pas fallu de bien grands sacrifices, abandonner de bien grands avantages acquis pour arriver à faire figure de chef d'école[5] ?

Les démarches de Gide envers les jeunes dadas sont jugées aussi par Aragon dans la perspective d'une rivalité des magistères. Et c'est là que la figure de Barrès réapparaît. Gide devait craindre, selon Aragon, qu'on lui préférât Apollinaire, ou Barrès, précisément:

> Mais Gide sentait assez, j'imagine, à l'aune de quels spectres on allait le mesurer. Il craignait un peu le conseil de révision. Aussi doucement s'en prenait-il par un mot dans la conversation à ceux qu'il trouvait que nous admirions trop. […] Il y a quelqu'un aussi qu'il n'aime guère et auquel il trouvait que nous pensions trop : Barrès, ah celui-là ! J'ai bien vu par la suite comment Barrès lui rend la pareille[6].

---

[1] André Breton, « André Gide nous parle de ses *Morceaux Choisis* », *Littérature*, n°1 (nouvelle série), 1er mars 1922. Voir aussi Lestringant, *op. cit.*, p. 141.
[2] André Breton, *art. cit.*, p. 17.
[3] Louis Aragon, *Projet d'histoire littéraire contemporaine*, édition établie, annotée et préfacée par Marc Dachy, Paris, Gallimard, coll. « Digraphe », 1994, p. 25-36.
[4] *Ibid.*, p. 32.
[5] *Ibid.*, p. 31.
[6] *Ibid.*, p. 33.

Ces lignes, si elles se réfèrent à des propos effectivement tenus par Gide en 1919 comme ceux sur Apollinaire, seraient un indice de plus prouvant que les dadas parisiens avaient montré leur intérêt pour Barrès bien avant le procès intenté contre lui. Aragon présente les deux hommes animés par la même mauvaise foi, et surtout soucieux, tous deux, de leur influence – sur laquelle ils ont gravement « médité » :

> Il est à remarquer que ces deux esprits auxquels les gens de ma génération n'accordent une place et une valeur intellectuelles que par un grand effort d'imagination et d'impartialité, en prenant sur eux de passer sur mille tares qu'ils ne pardonneraient point à de vrais contemporains, il est à remarquer, disais-je, que ces deux esprits témoignent l'un de l'autre une incompréhension, qui ne peut pas aller sans mauvaise foi. C'est que tous deux, ayant médité, je dis médité sans rire, sur le grave problème de l'influence, chassent dans les mêmes terres l'un à la carabine et l'autre à l'escopette, et en passant s'envoient du plomb et du gros sel. C'est un spectacle assez comique que celui de ces rivalités à propos d'un objet de la réalité duquel rien n'assure les compétiteurs, que les flatteries basses de quelques petits journalistes et la stupidité de quelques bénisseurs[1].

Une rivalité confirmée peut-être par la réaction de Gide lors du procès Barrès, en mai 1921, qu'il désapprouve globalement, comme le montre le passage d'une lettre envoyée à ce moment-là à Aragon (lettre désormais non localisée, et seulement citée fragmentairement par Breton) :

> Un fameux coup de barbe, encore, votre séance Barrès de l'autre soir. J'entends redire : « Comment, à douze, ne savent-ils inventer rien de mieux ? » (les plus renseignés disent : « à quatre »). Mais je pense que chacun de vous, seul, inventerait beaucoup mieux et que c'est parce que vous vous mettez à quatre que vous n'imaginez rien que de suremmerdant… Mais comment ne comprenez-vous pas que ce n'est pas par scandale que vous périrez – mais par ennui[2] ?

Certes, les raisons invoquées par Gide ne tiennent pas, on le voit, à la seule concurrence de magistère avec Barrès : il s'agit aussi de dénoncer l'esprit de sérieux qui anime le groupe dada, et qui lui semble se manifester de façon significative dans ce procès-farce. Tristan Tzara, d'ailleurs, n'était pas d'un autre avis. Et sans doute, Gide tente-t-il de paraître pour le coup plus dada que les dadaïstes. Mais ces propos pourraient corroborer aussi ce que dit plus haut Aragon : il y a bien une crainte chez Gide, de voir

[1] *Ibid.*, p. 33-34.
[2] Lettre d'André Gide à Louis Aragon, 16 mai 1921, dans Louis Aragon, *Papiers inédits. De Dada au surréalisme (1917-1931)*, édition établie et annotée par Lionel Follet et Edouard Ruiz, Paris, Gallimard, 2000, p. 163.

d'abord échapper à son orbite ces jeunes gens prometteurs, pour celui d'un rival désormais honni, puis d'être soumis lui-même à un procès similaire. D'ailleurs, les années suivantes, lorsque la posture magistrale de Gide est définitivement discréditée auprès des dadas français, Aragon n'hésite pas à le renvoyer nommément, dans l'une de ses lettres, à la personne de Barrès, une lettre qui se termine par une référence ironique à la mort de l'écrivain lorrain en décembre 1923, comme un signe menaçant du destin – une sorte de hasard objectif funeste – pour le rival de l'auteur des *Déracinés* : « Vous avez su le malheur qui est arrivé à Barrès[1] ? »

Cette lutte indirecte entre les deux hommes autour de la jeunesse littéraire qui émerge à ce moment-là – et en particulier autour de l'avant-garde – trouvera encore, en 1923, une autre occasion de se manifester. Lorsque Barrès publie dans les *Nouvelles littéraires*[2] un article saluant l'émergence des jeunes écrivains dans un monde « renouvelé » par la guerre, Gide commente ainsi ce texte, en en citant une des expressions qu'il juge révélatrice :

> Etrange article de Barrès […]. On y lit : « Aimez l'or, l'azur et la flamme »… J'ai en horreur cette façon d'écrire, cette façon de penser. Elle exaspérerait à la fois et Stendhal et Flaubert. Cela sent le ténor et l'odalisque. Il n'y a là ni nerf, ni muscle ; c'est flottant, vague et gonflé de vent comme un drapeau[3].

Il n'est pas douteux que le style de Barrès semble désormais à Gide particulièrement grandiloquent et daté. Mais il cache aussi un agacement peut-être moins directement avouable. Car dans cet article des *Nouvelles littéraires*, Barrès paraît envisager une sorte de nouveau rapport magistral avec ceux qui pourraient se réclamer de lui – et ils sont alors encore nombreux. De façon étonnante, il choisit d'y adopter un ton qui tranche résolument avec l'appel à la mobilisation des esprits durant la guerre, et il s'inscrit par là en porte-à-faux avec les maurrassiens du Parti de l'Intelligence – dont il avait pourtant salué le manifeste, mais sans y apporter sa signature[4]. Il faut dire qu'entre-temps, son *Jardin sur l'Oronte*, publié la même année, a été attaqué par la jeune garde de l'Action

---

[1] Lettre de Louis Aragon à André Gide, 12 décembre 1923, dans Aragon, *Papiers inédits*, *op.cit.*, p. 170. Une version apocryphe de cette formule, due à Maxime Alexandre, en résume l'esprit : « …vous avez sans doute appris la mort de votre petit ami Barrès ? » (*ibid.*, p.171).

[2] Maurice Barrès, « Salut à de jeunes écrivains », *Les Nouvelles littéraires*, 21 juillet 1923. Ce texte sera repris par Barrès pour la postface de l'enquête de Rambaud et Varillon, publiée en volume en août 1923 (voir *op. cit.*, p. 290-296).

[3] *Journal* (I), 26 juillet 1923, p. 1227.

[4] Jean-François Sirinelli, *Intellectuels et passions françaises*, *op. cit.*, p. 77.

française, qui lui reprochait à la fois l'immoralisme du sujet (pourtant assez peu scabreux) et le « relativisme » de son auteur, incapable de comprendre le besoin d' « absolu » de la jeunesse présente. Dans son article, Barrès revient d'ailleurs sur cette querelle, en indiquant explicitement ce qui le sépare désormais des jeunes maurrassiens :

> Mes contradicteurs, abusés par leur zèle et leur science, comme par deux œillères qu'ils ont au visage, et emportés par un sentiment péremptoire de leur mission, dédaignent ces espaces magnifiques que nous aménageons à droite et à gauche d'une voie que nous leur avons, pour une part, tracée. Qu'ils suivent donc, avec une ardeur stérile, un destin rigide ! Mais nous, recevant du libre univers, chaque matin, un sang nouveau, ne nous laissant assourdir ni aveugler par aucun dessein, que notre esprit toujours libre se tienne au-dessus de son travail le plus cher, prêt à saisir toute minute heureuse[1] !

Barrès montre en fait clairement qu'il ne cherche plus à assumer le seul rôle auquel une certaine jeunesse – celle incarnée, en gros, par l'esprit de l'enquête d'Agathon, de 1913 – l'a réduit, celui de guide idéologique :

> Ils exigent que demain, comme hier, je demeure leur maître en titre, et que je continue, jusqu'à bout de souffle, de leur fournir un enseignement pour lequel je me suis formé des suppléants, alors que d'autres services m'appellent, où je ne vois personne qui puisse me remplacer. Franchement, j'ai mieux à faire que de récolter ce que j'ai semé. A d'autres ! Je ne suis pas né pour cesser jamais d'avancer et de découvrir des aubes, des midis, des couchants, des étoiles, auxquels je dédierai les chants du printemps, de l'été, de l'automne et, les plus beaux, ceux de mon hiver […][2].

A plusieurs reprises, l'auteur des *Déracinés* insiste sur son désir de retrouver, après l'engagement de la guerre, la liberté de son « chant » poétique – un tournant qu'aurait dû amorcer son *Jardin sur l'Oronte*, pourtant mécompris par la frange de la jeunesse qui lui était le plus proche. Dans le même temps, comme en contrepoint de ce qui serait une sorte de crève-cœur dans l'exercice de son magistère, il cherche à « saluer » d'autres jeunes écrivains – d'un autre bord sans doute que les maurrassiens –, mais sans les nommer explicitement :

> Je crois distinguer tout au clair ceux d'entre vous qui sont nés pour s'éterniser, les héritiers à qui va revenir le stylo enchanté qui, plus sûrement que ne faisaient l'anneau magique du roi Salomon et sa huppe messagère, assure à l'écrivain une

[1] « Salut à de jeunes écrivains », *art. cit.*
[2] *Ibid.*

> présence invisible aux lieux les plus secrets et un accueil favorable près des cœurs les plus fiers. Je vois nos successeurs. Et pourtant je me tairai. On doit regarder avec une sympathie silencieuse cette minute de votre départ, où vous êtes encore emmêlés, et, tous, pleins d'ardentes espérances. Il ne convient pas que personne intervienne et, devançant l'événement, risque d'appeler trop tôt les quatre ou cinq qui sont marqués du signe divin. C'est à leurs œuvres de les proclamer, quand elles auront mûri par de lentes opérations, où nul n'oserait intervenir[1].

Pour Barrès, il faut réserver l'expression de son jugement tant que les œuvres n'ont pas confirmé les véritables « vocations ». Mais dans cette réserve, il y a aussi sans doute une part de tactique : reconnaissant des « héritiers », il refuse de les nommer, et laisse ainsi son magistère s'exercer librement, sur une jeunesse peut-être très différente de la jeunesse traditionaliste qui lui a été jusqu'alors le plus fidèle, et qu'il peut reconnaître sans trop se compromettre et sans s'aliéner définitivement la seconde. Car durant ce qu'on a appelé la « querelle de l'Oronte », ce sont de jeunes auteurs comme Montherlant ou Radiguet – les représentants en quelque sorte de la génération de l'immédiat après-guerre – qui ont fait part de leur soutien au « maître », contre la critique catholique la plus intransigeante[2]. Et peut-être les dadas eux-mêmes – du moins certains d'entre eux – sont-ils à compter, à ses yeux, parmi ces « héritiers » prometteurs, malgré (ou à cause précisément) du procès qu'ils lui ont fait ; l'auteur de *Huit jours chez M. Renan* se souvient sans doute que les « bastonnades » peuvent être, à leur manière, des reconnaissances de dettes. D'ailleurs, on peut voir un clin d'œil à leur attention, voire un appel du pied, dans les phrases qui suivent, où le terme même de « dada » est utilisé :

> Charmes, fantômes, mandragores, dadas, vieilles songeries, jeunes extravagances, laissons bouillir la marmite des sorcières, car nul ne sait par quels détours, après quelles expériences, s'affirme une vocation et se dégage la simplicité toute nue. Je reconnais à votre élan vos droits, et je ne vois pas encore votre nature vraie[3].

A toute cette génération de disciples hétérodoxes, il semble en tout cas reconnaître un même « élan », qui légitime à ses yeux leurs « expériences » – fussent-elles d'avant-garde. Il y projette aussi, selon des analogies personnelles sans doute grosses de malentendus, l'exemple de son propre parcours, qui serait la preuve que les « détours » peuvent amener

---

[1] *Ibid.*

[2] Voir François Broche, *op. cit.*, p. 525. On peut aussi noter que Jacques Rivière prend à ce moment-là la défense de Barrès, dans un article de *La NRF* (« Maurice Barrès et la critique catholique », *La NRF*, novembre 1922).

[3] « Salut à de jeunes écrivains », *art. cit.*

à une forme de « simplicité » classique. En outre, la perspective nationaliste n'a pas disparu ici : selon lui, il s'agit bien toujours, pour la littérature, de servir la nation, comme le signalent les tout derniers mots de son article : « …notre vœu, notre certitude, c'est que vous mettrez de la victoire dans les lettres françaises » ; mais la littérature des « fils de la victoire » (ce sont ses termes) doit désormais donner la place qui lui revient au « chant poétique » – à ce que Gide, en d'autres mots, aurait appelé l' « art pur ». C'est d'ailleurs dans le passage que Gide cite dans son journal qu'on en trouve formulé le vœu :

> Gardez-vous toutefois de vous attarder aux ratiocinations. Une souche vigoureuse, solide aux racines, et poussant droit un épais feuillage, c'est indispensable, mais il nous faut des fleurs en surabondance. Aimez l'or, l'azur et la flamme. A tous ceux qui sont capables de prendre la vie par le côté poétique, nous demandons des images et des chants, qui ennoblissent le siècle et collaborent à l'œuvre des héros et des saints[1].

On le voit, le point de vue barrésien, dans ses intentions, ne paraît finalement pas si éloigné de celui de Gide. S'il en diffère, c'est dans la formulation, qui reste ici marquée par la rhétorique nationaliste d'avant-guerre, et par un maniérisme post-symboliste qui peut paraître alors bien suranné. C'est pourquoi Gide va l'attaquer précisément sur ce point-là : celui du style – style d'écriture bien sûr, mais aussi, dans un sens plus large, style qui trahit une posture auctoriale qui est, pour Gide, une forme d'imposture ; disqualifier ce style, c'est donc aussi, en quelque sorte, tenter de neutraliser la portée d'un magistère, sans passer par une discussion sur le fond des intentions, dont la similarité est en effet trompeuse.

4.3. Une confrontation post-mortem *(1923-…)*

Après la mort de Barrès, Gide va continuer de s'en prendre surtout à son influence, et aux gestes « barrésiens » qu'il retrouve chez ses disciples plus ou moins proclamés. Ainsi, lorsqu'en 1927, il retranscrit dans son journal une rencontre avec Drieu la Rochelle, qui lui expose ses projets de mariage comme une expérience égotiste – « c'est une expérience que je veux faire » –, il ne peut s'empêcher d'y voir un réflexe typiquement barrésien, et

[1] *Ibid.*

d'en tirer une conclusion pour l'ensemble de la génération dont fait partie le jeune romancier – une génération qui applique à ses dépens les leçons du *Culte du Moi* :

> Tous ces jeunes gens sont effroyablement occupés d'eux-mêmes. Ils ne savent jamais se quitter. Barrès fut leur très mauvais maître ; son enseignement aboutit au désespoir, à l'ennui. C'est pour y échapper que nombre d'entre eux, ensuite, se précipitent, tête baissée, dans le catholicisme, comme il s'est jeté, lui, dans la politique. On jugera tout cela bien sévèrement dans vingt ans[1].

L'exacerbation des conflits générationnels, que Drieu comme Aragon ne cessent de mettre en scène dans leurs œuvres et plus largement dans leur mode de vie[2], et dont Gide est souvent la cible à cette époque, n'a sans doute pas échappé à celui-ci – qui aurait d'ailleurs pu y voir, là aussi, un héritage de Barrès. Mais sa façon de comprendre ces jeunes écrivains passe avant tout, encore une fois, par le conflit des magistères. Ce qu'il y a de surprenant, c'est que Gide mobilise ici un argument ancien, et qu'on avait déjà opposé au Barrès « dilettante » et « sceptique » des années 1890 : celui d'être un « mauvais maître ». On sait aussi qu'il s'agit là d'un thème propre à la droite traditionaliste : il a été mis en roman par Bourget dès 1889, dans son *Disciple*, puis repris par le Barrès des *Déracinés*, lorsqu'il condamne l'influence néfaste de Bouteiller[3]. D'une certaine façon, Gide s'inscrit toujours dans ce schéma pédagogique du tournant du siècle, mais ici, précisément, il retourne l'argument du « mauvais maître » contre un traditionaliste : les « mauvais maîtres », ce sont ces professeurs de nihilisme qui font passer leur auto-aveuglement pour des convictions, alors que Gide se place, implicitement, du côté de ceux qui affranchissent. Nouvelle façon d'exploiter les paradoxes dans lesquels se meuvent les écrivains nationalistes, et de retourner contre eux leurs propres armes – au risque d'entretenir une certaine ambiguïté sur le crédit que Gide lui-même accorde à ces schèmes mentaux.

---

[1] *Journal* (II), 19 août 1927, *op. cit.*, p. 42.

[2] C'est ce que révèlent de nombreuses remarques d'Aragon dans ses rapports aux aînés littéraires, comme dans cette lettre à Maurice Barrès, du 20 avril 1923 : « Je vous l'ai dit, je ne crois pas que d'une génération ou deux à l'autre les raisons d'agir restent compréhensibles, et la sympathie possible, mais tant pis » (*Papiers inédits*, *op. cit.*, p. 406-407).

[3] La question des « mauvais maîtres » est en effet une antienne souvent entonnée par les auteurs proches de l'Action française. C'est le titre notamment d'un ouvrage de Jean Carrère : *Les Mauvais Maîtres* (1922). Ce poète de l'Ecole romane, proche de Maurras, y attaquait les écrivains du XIX^e^ siècle, responsables selon lui du malaise intellectuel de sa génération. Sur le débat autour de cet ouvrage, voir Gisèle Sapiro, *La Guerre des écrivains (1940-1953)*, *op. cit.*, p. 123-127.

La lecture des *Cahiers*, qui commencent à paraître à partir de 1929, offre à Gide tous les éléments permettant de déconstruire encore un peu mieux cette posture barrésienne. Certes, comme on l'a vu, ces écrits intimes révèlent la complexité et l'ambiguïté de l'homme privé, ce qui ne pouvait que susciter une certaine sympathie chez l'auteur de *Si le grain ne meurt*. Mais ils soulignent aussi, à ses yeux, le caractère factice de sa posture, qui n'est pas loin d'être une imposture. Gide relève ainsi dans son journal les contradictions, les naïvetés, mais aussi les nombreuses remarques lucides que Barrès porte sur son propre personnage public, et sur la doctrine dont il s'est fait l' « homme-drapeau ». Par volonté excessive d'une pseudo-fidélité à lui-même, il s'est finalement confiné dans l' « absurde » :

> C'est peut-être ce qu'il y a de plus touchant, de plus émouvant dans Barrès : cette obstination dans l'absurde. […] Le besoin de créer cet intérêt factice et de composer artificiellement son personnage naît chez Barrès du sentiment profond de sa pénurie. Chez lui pas de problème réel, essentiel ; pas de *figure in the carpet*. Il lui faut l'inventer ; il n'aurait, sinon, rien à dire. D'où ce sens aigu du néant, du vide, de la mort ; ce besoin de « se replier sur ses minima »[1].

La Lorraine n'aurait donc été qu'une idée fabriquée, un prétexte, qui a permis à Barrès de créer son « personnage ». A nouveau, Gide peut le juger au nom d'une éthique auctoriale où prime sa conception de la sincérité. Même les errances idéologiques doivent être ramenées à cette question déontologique : Barrès n'est devenu en quelque sorte nationaliste que pour rester écrivain, pour avoir « quelque chose à dire », quitte à forcer cette conversion et à créer de toutes pièces son objet (la Lorraine). Quant à l'obsession de la mort et du néant que l'auteur nationaliste met si souvent en avant, elle ne relèverait pas plus, pour Gide, d'une préoccupation métaphysique : il ne s'agirait là que des signes sublimés par lesquels il prend conscience de son « illégitimité » auctoriale.

Cette démystification, on s'en doute, ne vise plus seulement Barrès, mort depuis près d'une décennie. Elle permet aussi, assurément, de mettre à jour les mécanismes intellectuels de certains « disciples » notoires, qui reprennent à leur compte la posture barrésienne. On l'a vu pour le cas de Drieu. Mais elle s'applique aussi à d'autres écrivains. Les remarques sur les *Cahiers* sont suivies par une liste de lectures faites récemment par Gide. Or, parmi ces lectures, il y a celle d'un roman de François Mauriac, *Ce qui était perdu* (1930), qui n'est évoqué ici qu'incidemment, mais sur lequel Gide portera, quelques jours

[1] *Journal* (II), 22 juin 1930, p. 205, 207.

plus tard, le jugement suivant, dans une lettre à Roger Martin du Gard : « Mauriac fait grand effort pour nous bailler l'inceste comme la plus terrifiante des abominations, sans parvenir à plus qu'à nous le faire… souhaiter[1]. » Il n'est pas invraisemblable que ce jugement aille de pair, chez Gide, avec sa déconstruction de la posture barrésienne : probablement juge-t-il le catholicisme de Mauriac, lorsqu'il tente à toute force de créer des situations romanesques à partir d'une conception du monde marquée par le péché, assez semblable au nationalisme barrésien en littérature : comme le signe d'une certaine « pénurie » intérieure, et comme une façon de « forcer » la littérature en vue de combler ce vide, par l'usage du roman à thèse.

On retrouve ailleurs, dans le journal, ce procédé qui consiste à attaquer à la fois l'autorité barrésienne et, plus ou moins directement, ceux qui s'en réclament. C'est le cas dans une remarque de février 1930, sans doute une des attaques les plus cinglantes contre l'auteur des *Déracinés*. Elle fera partie des passages du journal publiés dans *La NRF* à partir de juin 1932 – passages qui vaudront précisément à Gide, de la part d'Henri Massis, le surnom d' « Anti-Barrès » :

> La pernicieuse, la déplorable influence de Barrès. Il n'y a pas eu plus néfaste éducateur et tout ce qui reste marqué par son influence est déjà moribond, déjà mort. On a monstrueusement surfait ses qualités d'artiste ; tout ce qu'il a de meilleur ne se trouve-t-il pas déjà dans Chateaubriand ? […] Son goût de la mort, du néant, son asiatisme ; son désir de popularité, d'acclamation, qu'il prend pour amour de la gloire ; son incuriosité, son ignorance, ses dédains ; le choix de ses dieux ; mais ce qui me déplaît par-dessus tout : la mièvrerie, la molle joliesse de certaines phrases, où respire une âme de Mimi Pinson[2] …

Gide résume ici et accentue tous les griefs qu'il a pu faire à l'écrivain qu'est Barrès : mauvais maître et artiste surfait, qui fait parade de son ignorance littéraire[3]; opportunisme et recherche de la popularité à vil prix ; et « surtout », style efféminé de sa prose, qui semble jeter un discrédit éthique bien plus définitif sur le doctrinaire que d'autres indices plus explicitement moraux. Il y conteste aussi l'apport original qui aurait été le sien dans l'histoire littéraire : en le renvoyant à l'exemple de Chateaubriand, il en fait *de facto* un

[1] Lettre d'André Gide à Roger Martin du Gard, 28 juin 1930, cité dans *Journal* (II), p. 1230, note 4.
[2] *Journal* (II), 29 février 1930, p. 187.
[3] Gide insiste à plusieurs reprises sur cet aspect : Barrès comme auteur dépourvu de curiosité, et comme non lecteur : « Quand il fait une citation, je doute toujours s'il a lu ce qui précède et ce qui suit. […] Son incuriosité devant une bibliothèque était presque totale. » (*Journal*, II, 5 juillet 1931, p. 290). Il pouvait appuyer son affirmation sur le témoignage des frères Tharaud, qui classaient Barrès parmi « les écrivains qui ne lisent pas. » (Voir *Mes années chez Barrès*, *op. cit.*, p. 67-73)

auteur du XIX^e siècle, qui n'a pas su dépasser le modèle de l'écrivain romantique. Enfin, en soulignant à quel point ce qui a été marqué par son influence est déjà « moribond », il réaffirme implicitement que c'est son magistère, à lui Gide, qui compte désormais. Etant devenu la figure dominante du paysage littéraire, il n'a plus besoin, dans tous les cas, de ménager l'autorité ni la mémoire *post-mortem* de Barrès. L'attaque s'adresse, encore une fois, aux « disciples ». C'est pourquoi il ajoute, à leur sujet, une note tout à fait significative : « Cette influence se marque dans les pages de Montherlant, fort belles du reste, que je lis dans les dernières *Nouvelles littéraires*. Elle ne pouvait mener qu'au désespoir, dès qu'on se refusait à prendre au sérieux le rôle et l'attitude que Barrès lui-même n'avait assumés d'abord que pour échapper à l'ennui[1]. » Il reconduit ce jugement dans son journal, une année plus tard, mais cette fois sans ménagement ni concession au talent littéraire des épigones : « Quels cuistres butés vont devenir les jeunes gens qui se laissent former par lui ! Faux goût, fausse dignité, fausse poésie, et véritable amour d'une fausse grandeur[2]… »

Ces jugements sont nés en grande partie à la lecture des *Cahiers*, qui a dévoilé en quelque sorte, aux yeux de Gide, l'envers du décor de la carrière de Barrès, et en particulier les mécanismes psychologiques qui ont présidé à son déroulement. C'est pourquoi le débat s'est déplacé du plan idéologico-moral à celui de l'éthique auctoriale – une éthique qui se manifeste aussi bien dans le choix d'un style que dans la façon d'assumer publiquement son rôle d'écrivain. Barrès n'a été, pour Gide, qu'un auteur à la recherche de postures, au sens premier du terme, et c'est dans ce rapport factice, trop consciemment construit, à sa propre image, que réside l'essentiel de son influence, ainsi que le ferment de désespoir qu'elle recèle.

L'évolution propre de la carrière de Gide explique aussi sans doute le durcissement de ces attaques. En s'en prenant au Barrès *post-mortem*, et à travers lui à ses disciples bien vivants, Gide s'efforce de se déprendre, au début des années 1930, de certains traits de sa propre posture, consciencieusement entretenus avant guerre, et qui ont pour point commun l'apolitisme. Or, à mesure qu'il sent converger ses préoccupations personnelles avec les idées communistes, et qu'il envisage même une forme d'engagement politique – chose qu'il avoue être absolument nouvelle pour lui – l'égotisme barrésien semble

[1] *Journal* (II), p. 187.
[2] *Journal* (II), 5 juillet 1931, p. 290.

incarner *a contrario* une déviance de ce sens du collectif auquel il essaie alors de s'initier. De fait, par un mouvement assez curieux, durant quelques années, c'est l'écrivain qu'il va disqualifier, autant, si n'est davantage, que l'idéologue, selon une stratégie inverse de celle qu'il mettait en œuvre dans les années d'avant-guerre. Valoriser l'engagement authentique implique alors sans doute de montrer le caractère artificiel de celui de Barrès – un engagement qui aurait relevé avant tout d'une attitude « littéraire » envers la politique.

La critique idéologique ne va cependant pas tarder à réapparaître – et cette fois-ci de façon radicale – au mitan des années 1930, alors qu'émergent de nouvelles menaces géopolitiques, notamment la prise du pouvoir par Hitler en Allemagne. Barrès n'est, à ce moment-là, plus du tout évoqué comme écrivain, mais comme celui qui a anticipé, à la fois dans son boulangisme et dans son culte de la Terre et des Morts, les doctrines proclamées par les nazis : « Quelle serait l'attitude de Barrès en face de Hitler ? Il l'approuverait, je pense. Car enfin le hitlérisme, c'est un boulangisme qui réussit[1]. » Gide montre le renversement paradoxal que constitue l'emploi de ces doctrines par un pays hostile à la France, alors même qu'elles devaient fournir aux Français l' « énergie » pour combattre l' « ennemi héréditaire ». Mais il souligne aussi dans le même temps que ce paradoxe n'en est pas vraiment un, qu'il est inscrit dans la logique même de ces thèses :

> Ce sont les doctrines mêmes de Barrès qui s'épanouissent aujourd'hui en Allemagne. Ce n'est pas d'hier que j'en dénonçais les dangers. Et rien ne sert de dire que le hitlérisme les pousse à l'absurde ou que ces doctrines, bonnes pour la France, sont mauvaises pour l'étranger. C'est à cela qu'elles doivent nécessairement mener dès qu'elles ne rencontrent plus une opposition suffisante, dès qu'elles triomphent de cette opposition. Les barrésistes d'hier ont mauvaise grâce à ne pas le reconnaître et se sont enlevé tout droit de blâmer ici ce qu'ils souhaitaient qu'il arrivât en France[2].

Gide revient même sur certaines des concessions qu'il avait faites au nationalisme barrésien, qui, jugeait-il dans les années 1900, pouvait avoir une relative pertinence :

> Je ne sais même plus si je fus bien avisé d'écrire que ces doctrines purent, à leur époque, être utiles à notre pays, tant le biais qu'elles donnent aux esprits peut devenir redoutable. Barrès aussi ne s'est-il pas fait l'apologiste de certaine justice opportune que prône Hitler aujourd'hui ? Et n'était-il pas aisé de prévoir que ces

[1] *Journal* (II), 5 avril 1933, p. 404.
[2] *Journal* (II), 23 juillet 1934, p. 465.

belles théories, dès qu'autrui s'en emparerait, risqueraient de se retourner contre nous[1] ?

On le voit, l'attitude gidienne face à Barrès prend une tournure nouvelle, avec la montée du péril nazi ; elle ne fait plus intervenir les questions d'éthique auctoriale : en quelque sorte, Barrès est en dehors de la littérature – et c'est en effet le destin que lui a réservé, depuis, l'histoire littéraire. Dans le monde du milieu des années 1930, désormais polarisé entre les extrêmes politiques que sont le nazisme et le communisme, et où les idées ont désormais partie liée avec l'existence même des nations et des individus, il n'y a plus de place pour ce qui pouvait être encore perçu, quelques décennies auparavant, comme un jeu dialectique, voire comme une joute littéraire, ménageant somme toute une part de tolérance réciproque entre les polémistes. C'est pourquoi les tentatives de conciliation englobante entre tendances idéologiques contraires, telles que *La NRF* les avait mises en œuvre dans ses sommaires, paraissent alors quelque peu obsolètes, voire dangereusement naïves…

4.4. La conférence de Beyrouth (1946) : Gide, Barrès et les existentialistes

Gide reviendra pourtant à Barrès, mais il faudra attendre pour cela le lendemain de la guerre. Les raisons tiennent, là encore, à une configuration du champ littéraire toute différente, où la mise en avant de l' « influence par protestation » de Barrès peut se révéler à nouveau pertinente. Dans une conférence prononcée à Beyrouth, le 12 avril 1946, sous le titre « Souvenirs littéraire et problèmes actuels[2] », qui sera ensuite reprise dans les *Feuillets d'automne* en 1949, l'auteur de *Thésée* revient largement sur sa rencontre avec l'écrivain égotiste un demi-siècle auparavant. Il le fait sans doute, d'abord, pour combler une lacune de *Si le grain ne meurt*, où il était prévu d'évoquer, à la fin de la première partie – et sans qu'il n'en soit plus fait mention par la suite – le rôle de Barrès dans sa jeunesse, parmi d'autres figures du symbolisme[3]. Et en effet, c'est la première fois qu'il décrit si

[1] *Ibid.*
[2] « Souvenirs littéraire et problèmes actuels », dans *Souvenirs et voyages*, *op. cit.*, p. 911-924.
[3] « Je remets à plus tard, également, les portraits de Maeterlinck, de Marcel Schwob et de Barrès. Déjà sans doute n'ai-je épaissi que trop l'atmosphère de cette selve obscure où j'égarais, au sortir de l'enfance, mes

longuement le rôle de Barrès dans les débuts de sa carrière. Mais il y a aussi une visée polémique sous-jacente à cette évocation : il s'agit d'éclairer les « problèmes actuels » par les souvenirs littéraires, dans un contexte marqué par le succès de la littérature existentialiste, en laquelle Gide retrouve une résurgence de l'opportunisme barrésien. C'est pourquoi il va développer ses souvenirs selon une opposition déjà esquissée ailleurs, mais qui prend ici toute son ampleur : celle de Barrès et de Mallarmé.

Les mardis de la rue de Rome sont présentés par Gide comme les moments privilégiés d'un retranchement du monde des « contingences » :

> Ah ! que l'on était loin, dans cette petite pièce de la rue de Rome, loin des bruits vains de la ville affairée, des rumeurs politiques, des brigues, des intrigues. On entrait avec Mallarmé dans une région suprasensible où l'argent, les honneurs, les applaudissements ne comptaient plus ; et rien n'était plus discret, plus secret, que le rayonnement de sa gloire[1].

On voit ici une traduction, on ne peut plus claire, de l'autonomie du champ littéraire, et des principes essentiels qui, selon Bourdieu, la constituent à la fin du XIX^e^ siècle, en particulier l'inversion des normes qui conditionnent le champ économique et politique. Mallarmé lui-même est présenté comme une figure exemplaire, celle qui assume un « sacerdoce » littéraire confinant à la sainteté : « Mais il y avait en Mallarmé quelque chose de plus, et ce qui rayonnait de sa personne, c'était une sorte de sainteté. […] Aussi bien ce qu'il nous enseignait par son exemple, autant et plus que par ses propos (et c'est là ce qui fait à mes yeux si importante sa figure), il nous enseignait la vertu[2]. » On remarque de même que l'exemple mallarméen reste lié d'abord, pour Gide, à une éthique auctoriale irréprochable, avant d'être celui d'un discours esthétique précis. Un discours poétique dont l'auteur des *Nourritures terrestres*, d'ailleurs, s'était assez vite distancié au début de sa carrière, le jugeant trop éloigné de la vie[3]. Gide définit en quelques mots cette « vertu »

---

aspirations incertaines et la quête de ma ferveur » (*Si le grain ne meurt* [1926] dans *Souvenirs et voyages*, *op. cit.*, p. 266).

[1] « Souvenirs littéraire et problèmes actuels », *op. cit.*, p. 912.

[2] *Ibid.*, p. 912-913.

[3] Par la suite, il lui arrivera même de la présenter comme une impasse. Ainsi, prenant la défense du poète, dans une note de lecture du premier numéro de *La NRF* de février 1909, contre un critique prétendant le réfuter par sa poésie même, Gide n'en marque pas moins clairement ses distances avec l'esthétique mallarméenne : « Je ne me poserai point en défenseur d'une cause que je ne peux faire mienne car je tiens Mallarmé pour un maître assez dangereux (encore que je ne le croie capable de paralyser que des esprits sans vigueur) dont l'œuvre est à considérer non comme un point de départ, mais comme un aboutissement, un point extrême, un parachèvement… » (« Notes – Contre Mallarmé », *La NRF*, 1^er^ février 1909). Même si Gide s'est toujours constitué comme le défenseur de la mémoire de Mallarmé, on

mallarméenne, qui condense l'essentiel de son enseignement : « Une certaine croyance et assurance en des vérités absolues, intangibles et immodifiables par les circonstances, par les événements, par tout ce qu'autour de Mallarmé nous appelions les "contingences". Un attachement à une vérité suprasensible, devant laquelle tout cédait, s'effaçait, devenait de peu d'importance[1]. » Or, c'est au nom de cette « vertu », précisément, que certains des disciples les plus proches de Mallarmé – comme Bernard Lazare ou Ferdinand Hérold – se sont engagés dans la révision du procès de Dreyfus, ainsi que le remarque Gide.

Barrès fournit, quant à lui, la parfaite antithèse de cette figure exemplaire incarnée par le poète d'*Hérodiade*. Il est l'autre versant de cette éthique auctoriale, celui qui se confond avec le choix de la « littérature engagée » – Gide emploie l'expression, et en fustige la mode[2] - d'une littérature qui se soumet à des nécessités extérieures à elle, aux « contingences ». Mais ce choix a pour corollaire toute une série de caractéristiques qui opposent les deux écrivains terme à terme. Ainsi, alors que l'aura de Mallarmé est caractérisée par son « rayonnement discret », le charisme magistral de Barrès est tout entier fondé sur l'apparence et sur l'image publique de l'écrivain :

> Magistral, Barrès l'était partout et sans cesse, dans ses gestes, dans son allure, dans le ton hautain, ironique et dédaigneux de sa voix. […] plus grand de taille [que Chateaubriand], mieux fait de sa personne et dégageant de tout son être une sorte d'autorité quelque peu méprisante ou condescendante à laquelle pourtant on aimait *se laisser prendre*. […] Très soucieux de sa personne et toujours admirablement vêtu, avec tout à la fois une grande élégance et une sorte de négligence apprêtée[3].

Barrès est en quelque sorte renvoyé à l'imagerie fin-de-siècle du dandy : par la stylisation tout extérieure de son statut d'écrivain ; et par sa conception de la vie sociale comme mise en scène et œuvre d'art, ou du moins comme imitation de celle-ci : « Barrès, amoureux de Tolède, ressemblait à un portrait du Greco[4]. » Rien d'étonnant alors si Barrès aurait été pour la jeunesse dont il fut le prince une sorte d'écrivain sans œuvre, ou presque : « …il jouissait déjà parmi la jeunesse, d'un prestige considérable, bien que

---

voit le changement opéré à son égard, entre cette note et la conférence de 1946 : c'est que l'usage qui est fait ici du poète n'est pas sans arrière-pensées polémiques : il est le contre-exemple idéal à opposer aux existentialistes…

[1] « Souvenirs littéraire et problèmes actuels », *op. cit.*, p. 913.

[2] *Ibid.*, p. 914.

[3] *Ibid.*, p. 914-915.

[4] *Ibid.*, p. 915.

n'ayant encore publié que peu de volumes[1]… » Enfin, un dernier élément vient confirmer, aux yeux de Gide, cette parenté de Barrès avec un certain esthétisme décadent, épris d'apparences et de paradoxes : Barrès faisait profession de ne pas lire, ou peu. Gide avance à ce propos une anecdote, censée métaphoriser toute la posture barrésienne : lors d'une visite à l'auteur égotiste, Gide perçoit dans la bibliothèque de ce dernier plusieurs exemplaires des *Œuvres* de Byron, qui sont en fait, après vérification de sa part, de faux livres : «…c'était la dissimulation, le revêtement spécieux d'un tiroir, lequel contenait (je le refermai vite) des brosses et des flacons de senteur[2]. » Gide a aperçu l'envers du personnage public, son imposture en quelque sorte. Il n'y a plus qu'à en tirer la conclusion – et cette dernière anecdote est comme l'allégorie finale du parallèle avec Mallarmé : Barrès représente le monde des simulacres, contre celui des Idées et du suprasensible, auquel aspire au contraire le poète du *Coup de dés*[3]. Il s'agit bien sûr ici, pour Gide, de déconstruire l'aura magistrale de Barrès, en la présentant comme une entorse systématique aux principales valeurs de son éthique auctoriale – avec, dans le viseur, les écrivains existentialistes « à la mode ». A nouveau, l'engagement politique ne serait que la fuite vers l'extérieur d'écrivains prenant en horreur leur propre « pénurie ».

Si l'imposture barrésienne doit être, selon Gide, dénoncée, elle n'aura pas toujours la fonction d'un repoussoir, et c'est là qu'elle devient intéressante pour comprendre la constitution de certains scénarios auctoriaux, en particulier dans la génération d'écrivains née au tournant du siècle. On retrouve par exemple, au sujet de l'auteur d'*Un homme libre*, des remarques similaires à celles de Gide sous la plume d'un François Mauriac, qui reconnaît la prégnance de cette imposture chez Barrès et chez ses successeurs (dont il est), mais sur laquelle il se garde de porter un jugement. Dans un article de 1960 sur le style de Montherlant, Mauriac considère même que c'est la part faite au style et à l'imposture qu'elle recouvre qui constitue le propre des écrivains « barrésiens » :

---

[1] *Ibid.*, p. 914.
[2] *Ibid.*, p. 915.
[3] Preuve du caractère essentiellement polémique de ces assertions : à d'autres moments, Gide parlera avec reconnaissance de ce même épisode de la visite à Barrès ; c'est le cas par exemple dans ses entretiens radiophoniques avec Jean Amrouche : « Barrès m'accueillit dès les *Cahiers d'André Walter* avec une bonne grâce charmante. Il avait une force de séduction dont on ne peut pas se rendre compte en voyant ses portraits. Il restait grave, d'aspect assez soucieux, mais, avec cela, une force d'accueil extraordinaire que je voudrais dire précisément… » (« Entretiens André Gide-Jean Amrouche », dans Eric Marty, *André Gide, qui êtes-vous ?*, Lyon, La Manufacture, 1987, p. 177).

> Montherlant, c'est pour moi un écrivain, le type même de l'écrivain français d'une certaine famille (Chateaubriand, Barrès) à laquelle je me flatte d'appartenir aussi […]. Il existe un trait commun aux écrivains de cette famille, parmi lesquels figurent des cousins ennemis comme Aragon et Malraux. Je serais tenté de dire – qu'on me le pardonne, puisque je me considère comme l'un de ces messieurs – que ce trait tient dans une certaine imposture. Je n'entends pas le mot ici au sens sinistre où il figure dans le titre de « Tartuffe » : « Tartuffe ou l'imposteur. » Mais Don Juan est lui aussi un imposteur. C'est de cette imposture-là qu'il s'agit, celle qui tient d'abord du style. Les écrivains de cette race recherchent tous l'effet et l'attitude la plus avantageuse, la musique et la pose, alors que les dialecticiens venus après eux s'inquiètent d'être vrai ; pour moi, je me trouve dans l'entre-deux : tenant d'une certaine imposture, comme mes frères de la même lignée, mais le christianisme m'impose son sérieux et authentifie ma recherche[1].

Si l'on en croit Mauriac, c'est-à-dire une représentation qu'un écrivain porte sur sa propre image d'auteur, il y aurait donc deux postures fondamentales dans une certaine configuration du champ littéraire, déterminée elle aussi par un rapport intergénérationnel. D'un côté, le « style » et l' « imposture », tels que Gide les a décelés chez Barrès et chez ses « disciples » ; de l'autre, le « dire-vrai », dont l'auteur des *Nourritures terrestres* serait la meilleure incarnation. Bref, l' « imposture » barrésienne fait sens pour les acteurs du champ littéraire, qui, à l'instar de Mauriac, lui-même présenté comme un disciple de Barrès, peuvent y reconnaître les gestes essentiels et la lignée auxquels ils attachent leur image d'écrivain. Elle cristallise d'une certaine façon leur propre imaginaire auctorial. Mais entre ces deux « familles » d'écrivains se révèle malgré tout, en partage, une conception commune de leur métier : celle qui ne peut concevoir la littérature sans un *ethos* très marqué, qui va de pair avec un retour réflexif permanent sur celui-ci, et sans une forte inscription de leur propre personne – publique ou intime – dans l'œuvre. Gide et Barrès représenteraient par là deux options opposées, mais pensées sur un même continuum de représentations de l'auteur.

Le propos de Gide, dans cet article, on l'a dit, consiste à s'en prendre à la « littérature engagée » à travers l'exemple de Barrès, et de lui opposer le modèle mallarméen. Mais son optique est aussi de s'adresser directement à la jeunesse, qu'il considère comme

[1] Cité par Frédéric Grover dans « The Inheritors of Maurice Barrès », *The Modern Language Review*, Vol. 64, n°3, juillet 1969, p. 537.

désemparée, livrée au nihilisme de la philosophie existentialiste – un nihilisme qui lui semble rejoindre la profession de désespoir de Barrès :

> Sous un ciel lamentablement désastré, la jeunesse d'aujourd'hui – du moins cette nouvelle école existentialiste qui fait aujourd'hui tant de bruit – cette importante partie de la jeunesse, semble faire sien la triste constat que je lis dans ce même livre de Barrès que je citais [*Les Amitiés françaises*]: « De quelque point qu'on le considère, l'univers et notre existence sont des tumultes insensés »[1].

Il retrouve d'ailleurs chez les communistes les mêmes thèses relativistes que chez Barrès :

> Chose étrange et significative : c'est aujourd'hui dans le camp adverse, c'est chez les communistes, que se font sentir à présent les ravages des doctrines relativistes, de « la fin qui justifie les moyens ». Je les crois merveilleusement propres à fausser, parfois à jamais, le jugement[2].

Il est vrai qu'Aragon pourra donner raison en partie à cette filiation paradoxale, lorsqu'il se déclarera, dans un texte de 1948, « barrésien »… Quoi qu'il en soit, par ailleurs, de la réalité de cette parenté, ces positions – de Barrès comme des écrivains communistes – sont pour Gide « préjudiciables au sain humanisme » dont il se veut désormais le défenseur.

Par l'expression renouvelée de cette sollicitation envers une jeunesse livrée aux « mauvais maîtres » de l'extrême gauche, Gide réaffirme, d'une certaine manière, la valeur de son magistère[3]. Mais tout en rappelant son rôle passé, et notamment son opposition à Barrès, il s'agit d'ancrer cette autorité magistrale dans les nouveaux enjeux d'après-guerre. L'exemple de Barrès va donc être assimilé, sans doute un peu artificiellement, aux existentialistes, et du même coup redonner à la réfutation gidienne toute son actualité. D'autant que si Gide mobilise à nouveau la plupart des arguments utilisés contre l'écrivain nationaliste dans les décennies passées, il inscrit désormais ce débat dans ce qui forme selon lui la tradition même de la littérature française, celle d'un dialogue ininterrompu entre deux tendances contradictoires, la tradition d'un côté et l'esprit de libre examen de l'autre :

---

[1] « Souvenirs littéraire et problèmes actuels », *op. cit.*, p. 922.
[2] *Ibid.*, p. 918.
[3] Ce dont témoigne aussi, dans le même article (p. 922-923), la retranscription partielle d'une lettre reçue d'un jeune étudiant arabe – figure idéalisée du disciple – où s'exprimerait le désarroi de la jeunesse actuelle ; or, en tant que directeur des consciences, Gide se sent tenu d'y répondre, en proposant une vraie solution morale, qui serait celle d'un humanisme renouvelé.

> La pensée française, en tout temps de son développement, de son histoire, présente à notre attention un dialogue, un dialogue pathétique et sans cesse repris, […] un dialogue non point entre une droite et une gauche politiques, mais, bien plus profond et vital, entre la tradition séculaire, la soumission aux autorités reconnues, et la libre pensée, l'esprit de doute, d'examen qui travaille à la lente et progressive émancipation de l'individu[1].

En présentant ainsi la littérature française comme un dialogue sans cesse relancé, Gide légitime historiquement, d'une certaine façon, le couple antagoniste qu'il forme avec Barrès : il tient au « génie de la littérature française » lui-même. Ce faisant, il pérennise pour l'histoire littéraire deux autorités rivales : non seulement il s'institue comme l'élément positif du dialogue littéraire français, mais il garantit en outre une certaine autorité à Barrès (et à ses disciples) – autorité restreinte, mais assurée malgré tout par cette tradition dialogique.

Bien entendu, c'est aussi au nom de ce dialogue que *La NRF* a été fondée, comme le rappelle opportunément son fondateur : « …ainsi se prolongeait, sur la couverture de *La Nouvelle Revue française*, le grand dialogue[2] … » – une revue privilégiant toutes les œuvres et textes de qualité, en dépit des tendances idéologiques contraires. *La NRF* est donc restée fidèle, selon Gide, à la tradition littéraire française, par son point-de-vue surplombant, conciliateur, ouvert à toutes les tendances, au nom de l'art pur – et français :

> [*La NRF*] excellait dans la critique et contribua grandement à désencombrer le ciel littéraire des fausses valeurs, à restaurer le culte de la tradition saine et grande, du style et du pur dessin de la pensée. Il apparaît aujourd'hui, je crois, qu'elle fit beaucoup pour la « défense et illustration » de notre culture[3].

La réhabilitation du dialogue avec Barrès comme moment quasi intemporel de la tradition littéraire a donc aussi une fonction « auto-apologétique » pour Gide, dans un contexte intellectuel qu'il sent désormais hostile en partie à l'héritage des deux avant-guerres dont il est, en quelque sorte, une des incarnations. Cela d'autant plus que *La NRF*, après sa mise au pas au service de la Collaboration culturelle, n'existe plus depuis la fin de la guerre, et que d'autres revues donnent désormais le *la*, comme *Combat*, *Les Temps modernes* ou *Les Lettres françaises*. Promouvant un humanisme très large, dont son dernier texte, *Thésée*, est le manifeste allégorique, Gide semble refuser un retour aux clivages de

[1] *Ibid.*, p. 919.
[2] *Ibid.*, p. 921.
[3] *Ibid.*

l'immédiat avant-guerre, et que renforcerait à nouveau la prééminence culturelle des revues et écrivains communistes. S'esquisse donc ici un retour discret, par la réactualisation d'un vieux débat, de la stratégie des « contrepoids » illustrée autrefois à *La NRF*. Face aux idéologies totalitaires, il s'agit de promouvoir une certaine conception du dialogue intellectuel – selon la croyance que « l'équilibre du dialogue, en France, n'est jamais bien longtemps rompu[1] » –, fût-ce au prix d'un dialogue de sourds, dans le contexte nouveau de la Guerre froide. Mais Gide était peut-être tenté alors de prolonger les conceptions « dialogiques » d'un des critiques « *NRF* » les plus soucieux de maintenir les équilibres dans la république des Lettres – mais qui avait été, lui, très entiché de Barrès : nous voulons parler d'Albert Thibaudet.

III. BARRÈS AU PRISME DE LA CRITIQUE « *NRF* » : LE CAS ALBERT THIBAUDET

1. Thibaudet, Barrès et La NRF

1.1. Un critique « barrésien » parmi les gidiens ?

S'il est une personnalité qui, au sein de *La NRF*, s'intéresse de près à Maurice Barrès, c'est bien Albert Thibaudet[2]. Celui qui va rapidement devenir le critique quasi officiel de la revue fait montre d'un intérêt constant – et qui peut sembler surprenant au premier abord – pour l'auteur de *La Colline inspirée,* depuis son tout premier article sur *Colette Baudoche*, publié dans la revue néo-symboliste *La Phalange* en 1909, jusqu'aux nombreuses

[1] *Ibid.*, p. 920.

[2] Nous citerons les articles de Thibaudet publiés à *La NRF* tels qu'ils ont été recueillis dans les deux volumes publiés sous la direction d'Antoine Compagnon, à savoir : *Réflexions sur la littérature*, édition établie et annotée par Antoine Compagnon et Christophe Pradeau, Paris, Gallimard, collection « Quarto », 2007 (que nous abrégerons désormais par *RL*) ; et *Réflexions sur la politique*, édition établie par Antoine Compagnon, Paris, Robert Laffont, collection « Bouquins », 2007 (abrégé *RP*).

« réflexions » sur la littérature et la politique qu'il écrit pour *La NRF* durant l'entre-deux-guerres, et où le nom de l'écrivain lorrain apparaît très fréquemment. Barrès est, en outre, au centre de deux ouvrages majeurs du critique : *La Vie de Maurice Barrès*, publiée en 1921, qui fait partie de l'ambitieux triptyque de *Trente ans de vie française*, dont les autres volumes portent sur Maurras et Bergson ; et *Les Princes lorrains*, publié en 1924, ouvrage composite et plus nettement centré sur les questions politiques du moment, mais qui s'inscrit aussi dans la lignée des hommages ambigus à Barrès.

Par cette attention réitérée envers l'écrivain lorrain, Thibaudet fait un peu figure d'exception dans l'entourage gidien, où l'on préfère maintenir une certaine distance avec Barrès et son œuvre, qui ne fait l'objet, le plus souvent, que de comptes rendus succincts – à la notable exception, bien sûr, de Gide, dont on a vu plus haut l'hostilité multiforme et complexe qu'il se plaît à entretenir envers cet « ennemi intime ». Or, non seulement Thibaudet consacre de longs – certains diront même profus – articles à Barrès, mais il voue en outre une admiration réelle à l'homme comme à l'écrivain, sans aucunement partager cependant le fonds de ses conceptions idéologiques[1].

Cette singularité de la position de Thibaudet face à Barrès trouve peut-être une première explication dans son parcours, et dans la place un peu en marge qu'il occupe à *La NRF*. Venu à la critique « par hasard », il ne s'inscrit pas, initialement, dans le même horizon culturel que les membres fondateurs de la revue, ni dans le même espace de socialisation. Contrairement au « groupe de Gide », et à l'exception des quelques articles qu'il publie à *La Phalange*, il ne participe pas aux principales revues qui occupent le champ culturel d'avant 1914[2]. C'est suite à une étude sur *La Porte étroite*, publiée dans *La Phalange* en 1911, puis à une série d'articles sur la poésie mallarméenne – qui lui permettent d'entrer en contact avec Valéry – que Thibaudet est remarqué par Gide, qui pense alors à

[1] Comme le rappelle Antoine Compagnon, Thibaudet était, par tradition familiale, plutôt radical, mais un radicalisme mâtiné de traditionalisme : « Thibaudet est un radical aux affinités traditionalistes, peut-être par une certaine afféterie de réaction contre son milieu naturel. » (Préface aux *Réflexions sur la politique*, *op. cit*, p. XXV). Le critique précise lui-même ses positions politiques, dans l'entretien qu'il accorde à Frédéric Lefèvre, en novembre 1932 : « …je vote à gauche, comme on a toujours fait dans ma famille et comme on fait généralement dans mon pays. Pour mes amis parisiens de droite, je suis un vieux radical, et ils n'ont pas tort. Mettons que je sois un libéral de gauche. » (Frédéric Lefèvre, « Une heure avec Albert Thibaudet », *Les Nouvelles littéraires*, 5 novembre 1932, *RP*, p. 699).

[2] Michel Leymarie, *Albert Thibaudet, « l'outsider du dedans »*, Villeneuve-d'Ascq, Presses Universitaires du Septentrion, 2006, p. 30-31.

l'associer à sa revue[1]. À partir de mars 1912, il remplace Marcel Drouin à la « chronique de littérature » – une rubrique qu'il occupera désormais jusqu'à la fin de sa vie, en 1936, devenant *de facto* l'un des principaux critiques littéraires de la revue, avec Gide et Jacques Rivière. Thibaudet ne fait donc pas partie de la première volée des fondateurs de la revue, ce qui lui donnera longtemps l'impression d'être en léger décalage avec les aspirations de ce noyau initial ; c'est ce qu'il remarque, comme en passant, dans l'article qu'il consacre en 1929 aux vingt ans de la revue : « Je donne ici des impressions d'ensemble, sur des souvenirs. Je ne fus d'ailleurs point de la première volée, celle des fondateurs en quête de disciplines. Je vins à la *NRF* de la *Phalange*, comme Valery Larbaud[2]. »

A ces éléments relativement contingents, il faut ajouter des différences de parcours professionnel. Thibaudet vient de l'université – point commun qu'il partage avec Jacques Rivière ; mais contrairement à ce dernier, dont l'attitude ne va pas non plus sans un certain ressentiment, il n'inscrira jamais son activité intellectuelle en opposition au monde académique. Il défend même la « nouvelle Sorbonne » – celle de Lanson, de Seignobos et de Durkheim – contre le pamphlet d'Agathon[3], alors que ce dernier trouve un écho plutôt positif auprès de Gide et des autres collaborateurs de la revue[4]. D'ailleurs sa première chronique régulière à *La NRF*, qui prend pour sujet une thèse soutenue en Sorbonne sur le symbolisme, a toutes les allures d'un rapport de soutenance. Mais ses affinités avec l'université résident bien moins dans son style – il y détonnerait plutôt par sa désinvolture – que dans son goût du classement, qui dénote l'influence des méthodes de l'histoire littéraire désormais consacrées par l'institution académique[5] : classement par genres, par filiations historiques, par générations, un goût qui anime, entre autres, sa polémique permanente avec la figure et l'œuvre de Ferdinand Brunetière[6]. Au sein de cet intérêt constant de Thibaudet pour les classements, on verra que la figure de Barrès joue pour le

[1] *Ibid.*, p. 34-35, et Auguste Anglès, *André Gide et le premier groupe de* La Nouvelle Revue Française. *L'Age critique (1911-1912)*, Paris, Gallimard, 1986, p. 487.
[2] « Après vingt ans » (*La NRF*, 1er mars 1929), *RL*, p. 1271.
[3] « La Nouvelle Sorbonne » (*La NRF*, 1er mai 1911), *RP*, p. 251-254.
[4] Leymarie, *op. cit.*, p. 36-37. Dans son hommage à Thibaudet, publié dans le numéro spécial consacré par *La NRF* au critique alors récemment décédé, Benjamin Crémieux précise qu'on aurait ajouté une note de Michel Arnauld, à la fin du numéro de mai 1911, pour nuancer, face aux critiques de Thibaudet, la position de la revue envers Agathon (Benjamin Crémieux, « Les débuts d'Albert Thibaudet », *La NRF*, 1er juillet 1936, p.124).
[5] Voir à ce sujet Antoine Compagnon, *La Troisième République des Lettres*, Paris, Seuil, 1983.
[6] Sur l'intérêt de Thibaudet pour Ferdinand Brunetière, voir Antoine Compagnon, *Les Antimodernes, op. cit.*, p. 262-266.

critique un rôle essentiel de « révélateur » sociologique, en particulier quand elle permet de saisir la logique qui sous-tend le fonctionnement de ce que Thibaudet appelle la république des Lettres, et qui semble anticiper, sous sa plume, les analyses bourdieusiennes du champ littéraire.

Thibaudet tient aussi sa relative singularité de ses origines sociales – ou plutôt de la façon de les affirmer. C'est un provincial issu de la moyenne bourgeoisie, qui se présente et qui s'assume comme tel, accusant parfois à dessein (notamment dans son style) certains traits de « provincialisme[1] » – alors que Gide et son cercle appartiennent à une bourgeoisie intellectuelle qui a fait non seulement de Paris le pôle quasi exclusif de ses activités (ce qui ne l'empêche pas, au demeurant, de travailler en Normandie), mais qui tient aussi à opposer l'universalisme à toute forme de particularisme régionaliste. Signe révélateur : le critique, qui est d'abord un enseignant, passe la plus grande partie de sa carrière dans des lycées loin de Paris, puis dans des universités étrangères, en Suède d'abord, et à Genève ensuite, refusant de se soumettre à une carrière marquée par le mouvement centripète vers la capitale. De façon plus significative encore, la notion même d'origine provinciale – qu'il s'agisse de la sienne, en Bourgogne, ou de celle des écrivains et hommes politiques dont il cherche à saisir le parcours – constitue l'une de ses grilles de lecture favorites de la société française. Ainsi, l'ascendant pris par les professeurs radicaux-socialistes dans la vie politique ou les spécificités de l'œuvre lamartinienne ne sont vraiment compréhensibles, à ses yeux, qui si on les ramène à leur ancrage dans une région spécifique[2]. Thibaudet rejoint, sur ce plan-là également, mais sans la mystique nationaliste ni le déterminisme

[1] Un provincial qui assumait aussi ce que Bourdieu aurait appelé son *hexis corporelle*, si l'on en croit certains témoignages contemporains, comme celui de Bergson dans son hommage publié à *La NRF* de juillet 1936 : « Des gens qui ne le connaissaient que par ses écrits s'étonnaient, à la première rencontre, de se trouver devant un homme pesant, aux allures paysannes, qui évidemment aimait et accentuait sa paysannerie. […] On a beaucoup parlé – et il n'en était pas fâché – de son goût pour le bon vin et la bonne chère, comme aussi de ce bon accent bourguignon dont il n'aurait certes pas voulu se défaire. Mais tout cela lui donnait, quand il parlait ou quand il écrivait, une bonhomie sans laquelle, plus autoritaire peut-être, il aurait eu moins d'autorité. » (Henri Bergson, « Quelques mots sur Thibaudet critique et philosophe », *La NRF*, 1er juillet 1936, p. 12-13).

[2] Comme par exemple dans ce passage de *La République des professeurs* (1927) : « Paris est la capitale de la France, mais Lyon est la capitale de la province. Les politiques savent à quel point le Cartel des gauches de 1924 était une formation lyonnaise. Et quand on me demande aujourd'hui comment les élections de mai 1928 tourneront, je me déclare incapable d'essayer de répondre sans un séjour d'une quinzaine à Lyon. Or tout se passe comme si Lyon, le cadre lyonnais, la vie politique lyonnaise étaient destinés à favoriser une république de professeurs, à lui donner son sens et son rythme. » (*La République des professeurs*, *RP*, p. 114). Sur ce tropisme géographique de la critique de Thibaudet, voir aussi René Wellek, *Une histoire de la critique moderne. La critique française, italienne et espagnole (1900-1950)*, traduit par Ernest Sturm, Paris, José Corti, 1996, p. 90-92.

« ethnique » qui en sont les corollaires, certaines conclusions du régionalisme barrésien. Sans doute cette persistance du tropisme géographique forme-t-elle aussi un autre aspect de cette « antimodernité » du critique qu'évoque Antoine Compagnon[1].

Enfin, il faut signaler un dernier élément de divergence, mais non moins essentiel pour bien comprendre ce qui sépare le critique du groupe fondateur de *La NRF* : c'est la différence de « ton » entre les articles de Thibaudet et ceux des autres contributeurs de la revue – un écart qui implique aussi un changement d'*ethos* critique. Sa prolixité, le caractère parfois trivial des analogies utilisées pour caractériser œuvres et auteurs, le refus d'un certain esprit de sérieux (contré par l'usage intensif des mots d'esprit et des calembours), constituent autant d'éléments qui, comme le souligne Antoine Compagnon, décrédibilisent encore aujourd'hui son statut de critique, et qui « contrastaient déjà avec le ton généralement compassé de la revue et fâchaient les adeptes de la rareté[2] ». Jacques Rivière, puis Jean Paulhan, qui tous deux incarnent sans doute la conception opposée de la critique – celle qui est aujourd'hui à nos yeux la plus représentative du « ton *NRF* » – sont d'ailleurs sévères sur le style et sur la posture critique de Thibaudet : Jacques Rivière qualifie par exemple son article sur « L'esthétique des trois traditions », prévu pour le numéro de janvier 1913, d'« illisible cochonnerie » et d'« immonde bafouillage[3] » ; Paulhan, quant à lui, réduit l'approche de Thibaudet à une « suite de bavardages intelligents et sans prétention[4] ». En revanche, Thibaudet pourra toujours compter sur le soutien de Gide, pour lequel il reste une des ses plus importantes « recrues[5] » et qui l'aura amené, selon les propres mots du critique, « vers la lumière, la parole, le public[6] ». Certes, malgré ce style qui lui est bien particulier, et qui n'est pas unanimement apprécié à *La NRF*, il partage les principales préoccupations de la revue dans ces années-là – qu'il s'agisse de l'avenir du genre romanesque en France, ou du consensus autour d'un

[1] René Wellek se demande même s'il faut prendre au sérieux ces explications géographiques : « On se demande parfois si tout cela n'est pas de la fantaisie, un jeu de l'esprit, ou de l'étalage d'informations farfelues, ou si on doit le prendre au sérieux, comme une sorte de théorie du *Blut und Boden* » (*op. cit.*, p. 91) Ce tropisme géographique, en fait, doit sans doute moins à Taine et à son déterminisme (l'explication par la « race », le « milieu » et le « moment »), qu'à la formation de géographe de Thibaudet, et peut-être aussi à certaines facilités explicatives d'une pensée essentiellement analogique.

[2] Antoine Compagnon, *Les Antimodernes*, *op.cit.*, p. 259.

[3] Lettre de Rivière à Jacques Copeau, citée par Anglès, *op. cit.*, p. 403.

[4] Lettre de Paulhan à Marcel Arland, novembre 1930, citée dans Compagnon, *Les Antimodernes*, *op. cit.*, p. 260.

[5] Leymarie, *op. cit.*, p. 39.

[6] Cité par Leymarie, *op. cit.*, p. 51.

« classicisme moderne » où puisse s'opérer la synthèse des aspirations contradictoires de l'époque. Il n'en reste pas moins que son style critique – et la multiplicité des intérêts qui s'y traduit, à travers une pensée essentiellement analogique – ne le rend pas insensible à un auteur aussi « impur » que Barrès, dont la pratique du mélange des genres – de la politique, de la littérature et du journalisme – a pu causer autant de réticence au sein du circuit gidien que sa doctrine proprement nationaliste[1].

De façon plus générale, ces facteurs qui déterminent sa position un peu en retrait au sein de la revue peuvent expliquer pourquoi Thibaudet, esprit libéral s'il en fût, s'est apparemment accommodé si facilement des traditionalismes qui dominaient alors le champ intellectuel. Le critique consacre par exemple de nombreuses pages à Maurras, notamment dans la première étude qui ouvre son triptyque *Trente ans de vie française*, où il tient une place égale à celle de Barrès et de Bergson. On sait que les fondateurs de *La NRF* eux-mêmes n'ont pas toujours été insensibles aux sirènes du nationalisme intégral et du classicisme maurrassien ; certains, comme Henri Ghéon, franchiront même le pas de l'adhésion à l'Action française, après 1918. Mais Thibaudet, à leur différence, ne peut se prévaloir d'un passé dreyfusard, un passé engagé qui signale la présence entre le groupe de Gide et l'Action française – et cela malgré les intérêts réciproques indéniables, quoique au final éphémères – d'une sorte de ligne de démarcation morale difficilement franchissable, en tout cas dans les années qui précèdent la Grande Guerre. Or, lors de l'Affaire, Thibaudet a adopté une attitude volontairement désengagée, voire indifférente (qu'il partage, au demeurant, avec Bergson). Dans son étude sur Maurras, il réaffirme d'ailleurs son rapport plus que distant à l'Affaire, comme une sorte de garantie d'impartialité face à la doctrine maurrassienne : « N'ayant jamais été, même en pleine ère dreyfusomachique, passionné pour cette Affaire, j'en parle avec la plus grande froideur[2]. » Sans doute une telle « froideur » ne donne-t-elle pas l'allure d'un reniement à cette attention portée par le critique aux traditionalismes ; mais elle aurait pu aussi le faire glisser vers des compromissions plus lourdes de sens dans l'entre-deux-guerres – ce que lui ont évité, en grande partie, sa lucidité politique et son « bilatéralisme », que condamnait Maurras.

---

[1] « Impureté » qui tiendrait aussi à son attachement plus marqué que les autres critiques de la revue pour l'esprit du temps, comme le remarque Christophe Pradeau : « Si son œuvre, aussi "excentrique" que celle de Du Bos est "concentrique", relève sans aucun doute de la critique créatrice, elle n'en a pas moins quelque chose d'impur et de mêlé et jamais, le lisant, on n'oublie très longtemps le journal et le feuilleton. » (Christophe Pradeau, « Le temps d'un retour », *Littérature*, n°145, mars 2007, p.6)

[2] Cité dans Compagnon, *Les Antimodernes*, *op. cit.*, p. 255.

1.2. Barrès, valeur critique et valeur intime

Si Maurras occupe une place importante dans les études de Thibaudet, sa figure demeure toutefois moins présente, en termes d'abord de nombre d'occurrences, que celle de Barrès. Elle paraît aussi moins essentielle dans la constitution de sa vision de la littérature, et plus généralement de la société française de son temps. Ce qui frappe en effet dans le rapport que Thibaudet entretient avec l'œuvre de Barrès, et plus largement avec sa figure auctoriale, c'est la valeur quasi intime – celle d'une sorte d'étalon intérieur de ce que doit être l'homme de lettres accompli – qu'il lui confère au sein de son panthéon personnel. En cela, Barrès demeure pour lui cette figure magistrale du tournant du siècle, qui commande un certain nombre de rites et d'hommages, auxquels le critique s'est soumis comme tant d'autres « jeunes gens ».

Il reconnaît d'abord, bien sûr, l'influence que l'auteur du *Culte du Moi* a exercée sur le collégien qu'il était – la période du collège et du lycée étant souvent le moment essentiel de cette initiation formatrice à la trilogie barrésienne, à une œuvre qui agit, précisément, comme un contrepoint aux normes pédagogiques, notamment à celles en vigueur dans l'enseignement des lettres[1]. Thibaudet rappelle cette importance du *Culte du Moi* à la fois pour lui-même et pour les générations de collégiens dont il ne serait qu'un des exemples représentatifs :

> Il est fort juste que M. Barrès dédie *Un Homme Libre* aux collégiens. *Les Trois Idéologies*, qui trouvèrent tout de suite leur public, exprimaient parfaitement les façons de sentir et de penser auxquelles s'essayaient avec la même fièvre et plus de gaucherie les adolescents parisiens autour de 1889. Plus exactement elles sont le livre de l'internat universitaire […]. Effet très ordinaire des institutions égalitaires qui fournissent chez nous depuis un siècle et quart les verges dont elles sont fouettées. L'institution universitaire vers 1889 conduisait à la tour d'ivoire, et M. Barrès écrivit dans *Sous l'œil des Barbares* le livre de cette tour. Je l'ai lu moi-même pour la première fois dans la vieille tour du lycée Louis-le-Grand […] : un été où quelques philosophes avaient trouvé le filon de passer dans les combles du vieux collège tout le temps des classes d'histoire et de physique… Couché dans un

[1] Voir Denis Pernot, « Chez Maurice Barrès », *art. cit.*, p. 111.

> chéneau du toit, ayant sous moi la populeuse montagne Sainte-Geneviève, je rythmais voluptueusement, en les animant de noms propres telles phrases […][1].

Ici, Thibaudet souligne les effets ambigus de l'œuvre barrésienne sur les rapports des lycéens avec l'institution qui les forme : *Sous l'œil des Barbares* est à la fois un livre qui sape la « tour d'ivoire » de l'enseignement secondaire, et le pur produit de ce milieu alors privilégié[2] ; partant, il conforterait l'*habitus* de ce milieu tout en prétendant le contester. Thibaudet ne semble pas avoir échappé non plus, dans sa jeunesse, aux apories de cette révolte à double tranchant. Autre fait intéressant : lors de la publication des *Déracinés* – œuvre qui déjà, avant l'Affaire, conduit un certain nombre de jeunes admirateurs à se détourner de leur idole –, Thibaudet reste fidèle à Barrès. Comme il l'indiquera plus tard, il perçoit alors ce roman comme un « renouvellement » de l'écrivain, comme une œuvre qui maintient « la prise de contact directe et ardente avec l'âme de la jeunesse française[3]. » Mais il s'agit aussi d'un roman de classe, comme le critique le qualifiera à plusieurs reprises – un roman où s'opposent, avec un parti pris brutal de l'auteur, « héritiers » et « boursiers ». L'œuvre de Barrès se trouve donc étroitement liée, chez le critique, à ses années de formation intellectuelle, et à cette phase de relative indétermination qui précède le choix d'une carrière professionnelle – mais une indétermination qui n'en demeure pas moins socialement marquée.

Tout au long de sa carrière, Thibaudet ne manque jamais une occasion de manifester son admiration pour Barrès et son œuvre, et parfois, il peut en adresser les preuves au concerné lui-même. Dans la correspondance qu'il échange avec l'écrivain lorrain dès 1909, il reconnaît par exemple sans détour : « Je suis depuis longtemps un de vos fidèles silencieux et fervents, un familier du beau jardin à la française qu'est votre œuvre[4]. » Il va jusqu'à s'excuser envers l'écrivain de l'allure un peu « pédante » de son article sur *Colette Baudoche* paru dans *La Phalange*, mais assure de la « sincérité[5] » de celui-ci. Lors de la parution de la *Grande Pitié des églises de France*, en 1911, il admet comprendre « intimement » le combat de Barrès contre les effets de la Séparation de 1905 sur le patrimoine historique de l'Église – et selon une optique régionaliste qui ne pouvait déplaire à son destinataire :

---

[1] Albert Thibaudet, *Trente ans de vie française, tome II : La Vie de Maurice Barrès*, Paris, Éditions de la Nouvelle Revue Française, 1921 (désormais abrégé : *La Vie de Maurice Barrès*), p 88-89.
[2] Michel Leymarie remarque que seul 1% des collégiens accèdent alors au baccalauréat (*op. cit.*, p. 16).
[3] *La République des professeurs*, *RP*, p. 91.
[4] Lettre d'Albert Thibaudet à Maurice Barrès, 10 juillet 1909 (Fonds Barrès, BnF).
[5] *Ibid.*

« Je suis de Tournus en Bourgogne, et j'ai été élevé à Cluny. C'est vous dire que je ne m'intéresse pas seulement en amateur à la cause que vous plaidez, et que je suis de ceux chez qui vos arguments et votre émotion font corps avec les raisons qu'ils ont de vivre[1]. » Il se propose même de faire la lecture de l'opuscule de Barrès dans ses classes – il est alors professeur d'histoire au lycée de Grenoble : « …je ne manquerai pas de lire votre discours à mes cinq classes de collégiens. Croyez-vous qu'il n'aura pas un écho plus délicat et plus durable dans ce milieu simple et vivant que dans bien des travées de l'hémicycle où d'abord on l'a applaudi[2] ? » Le futur critique de *La NRF* se dépeint, dans ces lettres d'avant-guerre, comme l'humble propagandiste de l'écrivain lorrain, mais qui aurait pour lui la ferveur et la sincérité de son admiration. Il faut attendre les lettres postérieures à 1918 pour voir surgir certaines réserves ou critiques, mais toujours formulées avec de nombreuses précautions rhétoriques qui ne sont pas loin parfois d'en annuler l'effet, comme lorsqu'il s'agit de mettre en garde Barrès contre les conséquences du jusqu'au-boutisme nationaliste et germanophobe – celui qui s'exprime alors dans la « politique de bastions » chère à l'écrivain :

> Les voyages m'ont fait davantage aimer mon pays (Heureux qui comme Ulysse), mais m'ont empêché de haïr l'étranger. Je ne puis que le combattre par raison, afin d'exister et parce que je préfère ma famille à celle de mon voisin. Mais j'ai grand peur de nous voir installer dans notre victoire comme l'Allemagne s'était installée dans la sienne. […] D'autre part je crois que nous allons aux nations âpres, aux nationalismes, aux nouvelles guerres, et que nous jouerons encore une fois notre existence. C'est une situation angoissante. J'essaie alors de penser sans parti-pris, et […], ayant ces quatre ans pris ma part du devoir commun, de me faire un coin où penser solitairement, à condition que rien de généreux n'en souffre[3].

Ce qui n'empêche pas Thibaudet, quelques lignes plus bas dans sa lettre, de modérer ses critiques par une réaffirmation de sa fidélité intellectuelle à Barrès, et par une sorte de mise à disposition de sa personne pour des tâches de propagande en Suède, où il est alors professeur : « Excusez ces éclaircissements que j'ai cru devoir tout de même à un écrivain qui est mon compagnon de pensée depuis bientôt vingt-cinq ans. Si vous voyez des

[1] Lettre d'Albert Thibaudet à Maurice Barrès, 17 juin 1911.
[2] *Ibid.*
[3] Lettre d'Albert Thibaudet à Maurice Barrès, 22 octobre 1919.

occasions où je puisse être utile à la cause française en Suède, n'ayez crainte de m'utiliser[1]. »

En plus de ces échanges épistolaires, Thibaudet se plie aussi à certains rituels barrésiens, comme celui de la visite à l'écrivain, qu'il n'effectue qu'en 1921, à Charmes, après la publication de *La Vie de Maurice Barrès*, non sans avoir essayé cependant de le rencontrer à plusieurs reprises avant la guerre, à Neuilly et en Lorraine[2]. Enfin, à la mort de Barrès en 1923, il participe au concert d'éloges nécrologiques que la presse littéraire consacre au prestigieux défunt, en publiant son propre article dans *La NRF* en janvier 1924[3]. Il va cependant, la même année, insérer cet article dans *Les Princes lorrains*, alors que cet ouvrage ne ménage pas ses attaques contre la « politique rhénane » de Barrès, qui risque, selon Thibaudet, de compromettre les chances d'une paix durable avec l'Allemagne. Il faut sans doute comprendre l'utilisation ambiguë de cette nécrologie comme une façon, pour Thibaudet, de reconnaître dans la mort de Barrès un tournant – celui d'une époque qui s'achève, avec les valeurs qui l'ont caractérisée –, et dans le même temps une manière d'affirmer son propre geste d'hommage, qui l'intronise en disciple fidèle, mais critique malgré tout. Car c'est bien là que réside la particularité de ce rapport admiratif, qui respecte en grande partie les règles de la relation maître-disciple : il ne se départit pas d'une dimension parfois fortement critique, qui va même s'accentuant avec les années, mais qui ne rend jamais inopérant le lien « affectif » initial.

Dans la décennie qui suit la disparition de Barrès, Thibaudet tente d'ailleurs d'entretenir, à chaque fois que l'occasion lui en est donnée, la mémoire de l'écrivain, tout en étant conscient que la modernité d'après-guerre rend toujours plus obsolètes aussi bien son œuvre littéraire que son idéologie nationaliste. Cette mémoire, Thibaudet la perpétue le plus souvent par le biais de dialogues imaginaires avec l'auteur défunt, qui se voit mobilisé dans les débats de l'entre-deux-guerres en une sorte de réactualisation toute personnelle du dialogue des morts, qui est aussi une façon de perpétuer les échanges bien réels entamés lors des visites à l'écrivain. Ces dialogues introduisent toutefois, comme on le verra, de fortes objections aux conclusions politiques de l'idéologie barrésienne, même si ces objections s'inscrivent dans un jeu dialectique où toutes les positions semblent à

[1] *Ibid.*
[2] Voir Leymarie, *op. cit.*, p. 47.
[3] Albert Thibaudet, « La mort de Maurice Barrès », *La NRF*, 1er janvier 1924.

priori légitimes. Le critique écrit l'un de ces dialogues les plus révélateurs à l'occasion de la parution des *Cahiers* de Barrès, en 1930, en signalant au passage la survie mémorielle que le disciple se doit d'assurer au maître, malgré les désaccords idéologiques qui ont pu survenir entre-temps : « Vous voilà redevenu une ombre, l'ombre qui, depuis six ans, marche encore, familière, à nos côtés. Je faisais les demandes et les réponses. C'est en conversant avec moi-même que je m'entretenais avec vous. Vous restez une partie de nous. Nous sommes une partie de votre immortalité[1]. » De la même façon, l'année suivante, dans un compte rendu sur *L'Europe contre les patries* de Drieu la Rochelle, Thibaudet imagine un court dialogue entre le jeune auteur et un Barrès *post-mortem* – pour les renvoyer d'ailleurs l'un et l'autre dos à dos –, et qu'il conclut par ces propos, tout à fait révélateurs du rôle que l'écrivain lorrain continue à jouer dans sa réflexion : « Ainsi nous plaisons-nous à faire vivre toujours avec nous cet admirable Barrès, qui demeure au rond-point de nos pensées, et qui n'est pas près d'y être remplacé[2]. »

L'auteur du *Culte du Moi* a donc été une référence intellectuelle constante chez Thibaudet, presque jusqu'à sa mort en 1936 – une référence qui a permis au critique, comme on le verra, de formuler plusieurs des grandes articulations de sa pensée tant littéraire que politique. Sur un plan plus réflexif, elle reste aussi indissociable de sa pratique de la critique littéraire, en particulier du rapport qu'elle instaure avec son objet. Il est significatif que la figure de Barrès accompagne le travail critique de Thibaudet dès ses débuts – son premier article publié est celui sur *Colette Baudoche* –, et qu'elle est présente presque à chaque moment décisif du développement de ses réflexions sur la littérature. En tant que chroniqueur des livres à *La NRF*, il rend compte – et il est alors, au sein de la revue, l'un des rares à le faire avec une telle constance – des principaux ouvrages de Barrès parus entre 1910 et le début des années 1930 (au moment où l'on commence à publier les *Cahiers* posthumes). Mais cet exercice critique ne vise pas qu'à rendre justice à cet écrivain qu'il considère encore, au début des années vingt, comme l'un des plus importants de son époque[3]. Barrès lui permet aussi, en fait, de « s'essayer », au sens où

[1] « Les *Cahiers* de Barrès » (*La NRF*, 1er janvier 1930), *RL*, p. 1339.
[2] « La jeune Europe » (*Les Nouvelles Littéraires*, 15 août 1931), *RP*, p. 632.
[3] « En même temps qu'il est, cette année 1920, un de nos deux ou trois plus grands écrivains vivants, un représentant éminent de la pleine tradition littéraire française, il occupe parmi les gens de lettres une

Montaigne entendait ce terme. Son œuvre fournit d'abord une réserve de notions et de citations-clés, que Thibaudet n'hésite pas à appliquer à des contextes très différents[1]. Mais il est surtout un réservoir de situations exemplaires, où le critique tente d'éprouver la validité de ses hypothèses les plus diverses, qui peuvent porter aussi bien sur l'esthétique du roman et sur le récit de voyage, que sur les méandres de la vie parlementaire et les rapports entre journalisme et littérature. Enfin, mieux que tout autre auteur, et peut-être précisément parce qu'il suscite chez son lecteur un affect qui tient aux circonstances mêmes de son développement intellectuel, il renvoie au critique, en filigrane, une sorte d'image idéalisée de lui-même et de son rôle. C'est ce que Thibaudet semble suggérer lorsque, évoquant le parallèle – qu'il affectionne – entre Gide et Barrès, il remarque que la tentative de commentaire des deux auteurs ne peut aller sans une implication personnelle du critique (en particulier du jeune critique) : « Le livre sur André Gide, c'est aujourd'hui ce que fut de 1910 à 1920 le livre sur Barrès : une occasion, pour de jeunes critiques, de mettre au point, en lumière et en tableau, leur sensibilité à l'occasion de celle d'un autre, et de se connaître par personne interposée[2]. » Thibaudet ne pouvait pas, ici, ne pas penser à son propre cas, même s'il n'est plus vraiment un « jeune critique » au moment où il fait paraître sa *Vie de Maurice Barrès*…

Dans le chapitre qui va suivre, nous essaierons de saisir les rapports entre Barrès et son critique sous deux angles essentiellement, que l'on peut inférer à partir de cette position particulière que nous venons de décrire. Dans un premier temps, nous verrons quelle image de Barrès en tant qu'auteur Thibaudet a essayé de délinéer ; nous considérerons simultanément les généalogies que cette même image auctoriale lui a permis de constituer au sein de l'histoire littéraire, et par ce biais, les spécificités du champ littéraire des années 1910-1920 qui ont pu paraître saillantes aux yeux d'un commentateur à la place elle-même singulière. En bref, il s'agira de savoir quelle a pu être, pour Thibaudet, la « productivité » critique d'une lecture de Barrès – lecture plurielle, oscillant le plus souvent entre empathie projective et tentative d'objectivation. Dans un deuxième temps, nous nous intéresserons

---

situation de patron, de *princeps*, qu'il paraît employer pour le plus grand bien et dignité de la culture française. » (Thibaudet, *La Vie de Maurice Barrès*, p. 242-243).

[1] C'est le cas par exemple du terme « amitiés », au pluriel, que Thibaudet utilise souvent dans le sens bien particulier que lui donne Barrès dans les *Amitiés françaises*, mais sans la connotation nationaliste.

[2] « De la critique gidienne » (*La NRF*, 1er mars 1933), *RL*, p. 1473.

aux stratégies dont le critique a usé pour maintenir un rapport adéquat avec son objet, à partir du moment où déclinait la valeur à la fois exemplaire et explicative de l'auteur des *Déracinés*, notamment au lendemain de la guerre. Ces lectures de Barrès devraient aussi nous fournir, *in fine*, une sorte de pierre de touche des méthodes critiques de Thibaudet, dans la mesure où s'y révèle leur pertinence, mais aussi, d'autre part, certaines des contradictions qui les sous-tendent. Pour le dire autrement, à travers l'attachement, pour le moins paradoxal, de Thibaudet à la figure de Barrès, ce sont les aspects de cette « antimodernité » du critique dont parle Antoine Compagnon que nous tenterons de saisir.

2. Barrès, un révélateur socio-historique

2.1. Valeur exemplaire d'un phare « dextrogyre »

Pour un critique aussi soucieux de classements que Thibaudet, il n'est pas sans signification que Barrès soit considéré comme « un des méridiens de la France[1] ». À ses yeux, il est sans doute, en effet, l'un des écrivains les plus représentatifs de son époque et des tensions qui la traversent. Cette valeur exemplaire, et partant son potentiel heuristique, se déclinent en fait sur différents plans.

Elle réside d'abord, pour Thibaudet, dans la relative banalité de son parcours intellectuel. Passant de l'individualisme au « vérités » de la vie sociale, Barrès aurait exprimé, à la façon aussi bien des analystes classiques que des lyriques romantiques, l'évolution intellectuelle suivie par la plupart des individus :

> Quoi qu'il en soit du développement de M. Barrès, ce développement n'intéresse pas comme celui d'une nature d'exception, mais comme une courbe toute ordinaire et habituelle de la nature humaine. C'est là une des raisons qui lui font justement une place si importante dans notre vie d'aujourd'hui (ou qui la lui faisaient dans notre vie d'hier)[2].

La formulation de Thibaudet est toutefois, ici, quelque peu ambiguë. Certes, cette suite de livres, d'attitudes et d'analyses « humaine, très humaine[3] » possède une dimension en

[1] « Barrès à Sion-Vaudémont » (*La NRF*, 1er octobre 1928), *RL*, p. 1258.
[2] *La Vie de Maurice Barrès*, p. 87.
[3] *Ibid.*

quelque sorte universelle ; mais elle semble aussi, malgré tout, liée à une époque précise de l'histoire des « sensibilités », comme l'indique la remarque sur la pertinence de cette œuvre aujourd'hui – pertinence peut-être déjà menacée d'ailleurs, à en croire la parenthèse concessive qui suit cette remarque. Thibaudet hésiterait donc entre deux types de valeurs exemplaires de Barrès : une valeur universelle et intemporelle, celle qu'on attribue aux auteurs « classiques » ; et une valeur essentiellement historique, celle de représentant d'une « sensibilité » particulière, donc transitoire. Une telle hésitation traduit sans doute chez Thibaudet, devant le cas Barrès, une sorte de malaise dans ses tentatives de classification, le critique ne sachant pas encore s'il faut introduire l'écrivain nationaliste dans le canon, en faire par là une « pure » émanation de la « tradition française » ; ou le considérer comme l'incarnation type de son époque, et intelligible uniquement à partir de celle-ci.

C'est en fait cette dernière valeur – essentiellement historique – de Barrès qui paraît le plus souvent primer dans les analyses de Thibaudet, notamment lorsqu'il s'agit d'expliquer certains faits d'époque. Pour le critique, l'auteur des *Déracinés* a sans doute joué un rôle indirect, par exemple, dans la constitution de l' « identité » *NRF*. Barrès a cristallisé en effet toutes les recherches de « disciplines » de la génération du premier entre-deux-guerres, dont ont pu s'inspirer aussi bien Maurras et ses épigones d'Action française, que Gide et son « groupe ». Certes, Thibaudet distingue bel et bien des tendances différentes au sein de la revue – celles incarnées respectivement par Gide, Henri Ghéon et Jacques Rivière –, mais toutes ont dû se poser la « question des disciplines » et y apporter leur réponse propre, avec en arrière-plan l'exemple quasi prototypique de la « conversion » barrésienne au traditionalisme :

> Le rétablissement de l'ordre français, le retour au classicisme, la question du néo-classicisme, occupaient vivement les esprits. L'influence de Maurras était dans toute sa verdeur. Et il y avait Barrès ! Barrès, par le magnifique tournant qui, du *Culte du Moi*, l'avait fait passer à la recherche, à l'invention, à la doctrine des disciplines nationalistes, Barrès, qui avait trouvé, dans ces calcaires et ces phosphates, de quoi se faire une ossature, une charpente souple et résistante, Barrès obligeait ses jeunes contemporains à fournir, sur ce point, une réponse et à prendre une attitude. […] On ne voit pas pourquoi la *NRF* n'aurait pas cherché, elle aussi, ses disciplines[1].

L'exemple barrésien est aussi mobilisé lorsqu'il s'agit de mettre en évidence des phénomènes de plus grande ampleur encore. Sa place prépondérante dans les lettres

[1] « Après vingt ans » (*La NRF*, 1er mars 1929), *RL*, p. 1269.

depuis la fin du XIX[e] siècle – comme celle d'ailleurs de Maurras – s'expliquerait par ce grand basculement à droite de la république des Lettres, que Thibaudet croit percevoir depuis l'avènement de la Troisième République. C'est en tout cas une des analyses importantes de son ouvrage sur *Les Idées politiques de la France* (1932) : le traditionalisme, par une sorte d'effet des vases communicants, serait passé dans la littérature, alors qu'il tendait à disparaître du champ politique, qui, lui, aurait suivi, depuis la consolidation de la république autour de 1875, un mouvement inverse et inexorable vers la gauche :

> Si la tradition a été éliminée de plus en plus de la vie politique, si les étiquettes parlementaires qui attestaient des traditions, comme *conservateur* et *monarchiste*, se sont peu à peu décollées, si la faveur est allée à ce mot de radical, qui signifie anti-tradition, on le doit donc en partie à l'opération lente et régulière du spirituel républicain matérialisé par l'école. L'école pierre angulaire de la République, ce n'est pas un vain mot. Et pourtant la tradition est là, elle coule à pleins bords, et en nous, et autour de nous. Mais elle ne circule plus dans les cadres de la politique, elle a été captée par un autre réseau, elle est entrée dans une autre hydrographie : la littérature. Le quartier général de la tradition, la vie active et inventive des traditions françaises, sont littéraires[1].

Or, chaque mouvement – « sinistrogyre » et traditionaliste – possèderait ses figures représentatives : Jaurès, à gauche, qui appartient, précisément, au champ politique ; et Barrès et Maurras, qui sont, comme par une sorte de nécessité structurelle, des écrivains :

> Et Jaurès a été le cerveau de gauche…/Comparez-lui, de 1905 à 1915, l'énorme influence, la vaste, pittoresque, vivante et féconde surface littéraire de Barrès et de Maurras, leur action sur l'étranger. Ils ont mis la littérature à droite, mais ils étaient déjà à droite par position de littérateurs. Depuis Renan et Taine il semble que la littérature glisse nécessairement à droite par son poids intérieur, comme elle glissait à gauche au temps de Lamartine et de Hugo : une précision d'équinoxes. Après le 16 mai [1877] la continuité de ce glissement à droite compense le glissement à gauche de la vie politique[2].

Ainsi, champ littéraire et champ politique se contrebalancent, selon une loi nécessaire que Thibaudet constate, sans en élucider vraiment le mécanisme, ni la causalité exacte. Mais dans tous les cas, cette loi expliquerait pourquoi un écrivain dominant des années 1905-1915 ne pouvait être que de droite. L'importance de l'écrivain Barrès tiendrait alors

[1] *Les idées politiques de la France* (1932), *RP*, p. 164.
[2] « Les lettres et la politique » (*La NRF*, 1[er] décembre 1926), *RP*, p. 321.

autant à une forme de nécessité structurelle de la république des Lettres qu'à la valeur intrinsèque de son œuvre.

2.2. « Héritiers » vs « boursiers »

Barrès, en tant que figure « exemplaire » de son temps, a aussi permis à Thibaudet d'élaborer sa grille de lecture sociologique de la Troisième République, en lui fournissant quelques-unes de ses notions essentielles. Dans cette perspective, l'œuvre de l'écrivain nationaliste a surtout agi à la façon d'un révélateur : par ses partis pris violents – et auxquels d'ailleurs le critique n'adhère pas –, elle a mis en évidence les lignes de fracture et les différentes hiérarchies de valeurs qui scindent la société française de son époque. Ces dernières concernent un domaine qui intéresse tout particulièrement Thibaudet : celui de l'éducation, et de la promotion sociale dont elle serait encore le moteur.

Thibaudet souligne ponctuellement la lucidité (et l'ambiguïté) de Barrès sur cette question. Il remarque par exemple que ce dernier a tout à fait saisi l'importance qu'allaient jouer, dans le débat politique, certains élèves du lycée Condorcet, ceux qui, comme Léon Blum, avaient collaboré à *La Revue blanche* et allaient devenir les principaux soutiens des Intellectuels durant l'Affaire. Le critique relève d'ailleurs l'opposition entre l'atmosphère de Condorcet, marquée par la liberté intellectuelle promue par la grande bourgeoisie, et celle, beaucoup plus « provinciale » selon ses termes, de Louis-le-Grand, où il a lui-même étudié. Il attribue aussi à Barrès ce regard de « bon provincial » sur les jeunes bourgeois de Condorcet ; intérêt réel en effet avant l'Affaire, comme on l'a vu dans notre analyse de ses rapports avec *La Revue blanche*, mais qui s'est transformé aussi en antisémitisme lorsque l'écrivain choisit définitivement son camp, au début de 1898 :

> Le monument, la manifestation vivante de Condorcet, ce fut la *Revue blanche*. Les « Juifs de la Revue blanche », les « jeunes Juifs si intelligents de Condorcet », voilà un groupe que Barrès, bon provincial, avait repéré, classé, auquel il prêtait grande attention, et qui, au temps de l'affaire Dreyfus, ne fut pas étranger à ses définitions de l'intellectuel, à la formation de sa philosophie nationaliste. Léon Blum, qui en fut le plus brillant représentant, nous en conserve aujourd'hui la substance, comme Herriot et sa pipe celle du provincial de Louis-le-Grand[1].

[1] « Les lettres au collège » (*La NRF*, 1er mars 1927), *RL*, p. 1141.

De manière plus décisive, l'exemple de Barrès permet à Thibaudet d'élaborer certaines des notions sociologiques qu'il affectionne. Ainsi, c'est à partir du *Roman de l'énergie nationale* qu'il développe sa fameuse opposition entre « héritiers » et « boursiers », dont il fait l'une des dimensions constitutives de la République depuis son avènement. Une scène de la trilogie nationaliste cristallise en particulier cette opposition : c'est la scène finale de *Leurs figures*, celle qui voit, dans le parc de Versailles, la confrontation, tout en gestes d'hostilité qui se résolvent au dernier moment en une froide courtoisie, entre Sturel et son ancien professeur de philosophie, Bouteiller, qui a été compromis dans le scandale de Panama. Thibaudet y voit la transposition de l'opposition irréductible entre l' « héritier » Barrès et le « boursier » Jules Lagneau – l'un des professeurs de philosophie du jeune Lorrain à Nancy, fils d'ouvrier qui a échappé à sa condition sociale grâce à la méritocratie républicaine, et par là incarnation pour Barrès du « déracinement » et du culte de la pensée abstraite qu'elle induirait. Thibaudet avoue explicitement le rôle qu'a joué pour l'élaboration de son analyse cette scène à la fois réelle et romancée : « Les dernières pages de *Leurs figures* viennent d'une rencontre entre Barrès et Lagneau autour du bassin des Tuileries, où l'élève ne salua pas le maître, et où il éprouva le sentiment aigu d'une lutte de classes, d'une haine entre bourgeois et boursier, d'une fissure nationale. C'est là un des épisodes les plus instructifs qui m'aient servi dans un petit livre sur la *République des professeurs*[1]. »

A plusieurs reprises, Barrès est en effet considéré par le critique comme le représentant type de l' « héritier ». Thibaudet en donne l'explication la plus développée dans sa *Vie de Maurice Barrès*. Il y souligne l'opposition qui parcourt l'œuvre de l'écrivain nationaliste entre deux catégories sociales. Il y aurait d'un côté les « intelligences héréditaires », valorisées par l'écrivain, et dont la principale activité est en quelque sorte la dépense de leur capital (aussi bien « économique » que « symbolique ») :

> Tout capital comporte trois actions : le maintenir, l'accroître, le défendre. / L'intelligence a précisément pour effet de le maintenir, de le connaître, de le goûter. Elle en jouit et le consomme sous la forme littéraire. Chateaubriand, qui est l'ancêtre incontestable de M. Barrès, nous fournit le type de cette littérature

[1] « Les *Cahiers* de Barrès », *art. cité*, p. 1334.

> porphyrogénète, née dans une richesse solide qu'elle exploite en mots et dépense en idées[1].

La littérature, dans sa version barrésienne, ne serait alors qu'une façon – somptuaire et à fonction auto-apologétique – pour la bourgeoisie rentière de mettre en valeur son héritage. Toute l'œuvre barrésienne, d'*Un homme libre* aux *Amitiés françaises*, serait la défense et illustration de cette « philosophie du capital[2] ». De l'autre, il y aurait les intelligences qui se « prétendent » les « inventeurs de leur pensée », mais qui sont, pour Barrès, « les esprits les plus serfs » : « l'idéaliste qui révise chacun de ses actes est dans la pénible situation de Robinson Crusoé recréant toute la civilisation de son île[3]. » On reconnaît ici la définition que donne Barrès des « intellectuels ».

Or, l'hostilité que l'écrivain lorrain n'a cessé de nourrir envers ces derniers, fondée prétendument sur des oppositions idéologiques, recouvrirait en fait une hostilité sociale, une hostilité de classe même. Thibaudet anticipe ici les analyses de Bourdieu et de Christophe Charle sur le champ littéraire et sur l'importance de sa configuration sociale dans la détermination des positionnements durant l'Affaire.

Ces oppositions n'ont pas seulement une valeur sociologique générale, elles permettent aussi à Thibaudet de distinguer des « familles » littéraires. *Les Déracinés* seraient ainsi l'exact contraire, dans l'histoire littéraire, du *Peuple* de Michelet : « On ne saurait imaginer un livre que Michelet eût plus haï que *Les Déracinés*, un livre plus contraire à celui du *Peuple*, et qui, par l'effet d'une loi ordinaire, donne à Michelet et au *Peuple* une place plus forte de contre-poids[4]. » Comme on le verra plus bas, cette idée de contrepoids est elle-même structurante dans la conception qu'a Thibaudet de l'histoire littéraire.

Plus généralement, Barrès a inauguré, avec *Les Déracinés*, une « littérature de classe » – dimension qui resterait trop négligée par la critique, selon Thibaudet, et à laquelle l'œuvre de Barrès nous rappellerait opportunément, même si l'on ne partage pas sa vision sociale :

> Nous tenons là une perspective sur ce qu'on pourrait appeler une littérature de classe. Il faudrait insister là-dessus. Le point de vue de classe est généralement oublié ou dédaigné par la critique. M. Paul Souday, dans un article sur *La République des professeurs*, le regardait comme périmé, et déclarait que depuis la Révolution française il n'y a plus de classes. Ce n'est pas mon avis. Je ne crois pas, en particulier,

[1] *La Vie de Maurice Barrès*, p. 59.
[2] *Ibid.*, p. 57.
[3] Barrès, *Les Déracinés*, cité par Thibaudet, *La Vie de Maurice Barrès*, p. 60.
[4] « Barrès et Michelet » (*La NRF*, 1er janvier 1929), *RP*, p. 378.

> que l'on comprenne bien un Barrès si on ne tient pas compte de ce que sont une classe et une conscience de classe[1].

D'un point de vue plus synchronique, cette littérature a eu, enfin, ses épigones comme ses ennemis, et offre donc, là aussi, une perspective de classement et de typologie. Thibaudet en fournit l'esquisse dans un de ses articles, intitulé *Les lettres et les classes*. Côté bourgeoisie et « héritiers », le représentant le plus en vue de cette littérature de classe serait, selon le critique, François Mauriac, qui dépeint avec la même partialité que son aîné les classes ennemies de la sienne – qu'elles lui soient socialement « inférieures » ou « supérieures » :

> Une des forces de Mauriac c'est une limitation qui n'est peut-être pas volontaire, mais qui en tout cas est acceptée, et autour de laquelle cristalliseraient spontanément aujourd'hui tous les termes familiers du langage barrésien. Les familles bourgeoises de Nancy comme les familles bourgeoises de Bordeaux ont donné en Barrès et Mauriac ces plants de choix : des bourgeois conscients qui se sentent et se veulent bourgeois avec une extrême finesse. […] Contre la grande bourgeoisie héréditaire qui est au-dessus, contre la petite bourgeoisie viagère, non héritière, qui est au-dessous, Mauriac, placé dans la moyenne bourgeoisie héritière, fait jouer les réflexes de sa classe avec la même probité d'artiste partial que Barrès. Le fils des bonnes familles lorraines, qui a déclaré aux boursiers la guerre des *Déracinés*, gardait une dent analogue à la grande aristocratie terrienne, où il ne voyait que des brutes sportives […][2].

Côté défense de la méritocratie et de la promotion sociale, on trouverait le grand cycle romanesque de Jules Romains, qui formerait un pendant aux thèses des *Déracinés* – par l'exemple d'un groupe de jeunes gens qui réussissent malgré leur condition sociale défavorable :

> Le meilleur des *Hommes de bonne volonté*, jusqu'ici, c'est la formation d'une équipe qui veut obscurément et cherchera à réaliser cette société sans classes – sans classes héréditaires. […] …les voilà partis, sur les épaules d'un grand romancier, en accord avec les forces qui montent, pour bousculer le monde Barrès et le monde Mauriac : les hommes de bonne volonté contre les héritiers des bonnes familles[3].

L'œuvre de Barrès, dans ce qu'elle a de plus idéologiquement marqué, fournit donc au critique une sorte de pierre de touche de la littérature contemporaine, et lui permet d'y

---

[1] *Ibid.*
[2] « Les lettres et les classes » (*La NRF*, 1er février 1935), *RP*, p. 573-574.
[3] *Ibid.*, p. 575.

tracer les grandes perspectives qui la structurent. Mais Thibaudet n'adhère bien entendu qu'aux termes du débat que pose cette œuvre, et non au diagnostic social que propose l'écrivain nationaliste.

2.3. Barrès au prisme de l'idée de génération

Autre pertinence de la figure barrésienne – à la fois sur le fond (la dimension historique significative) et sur la méthode (en ce qu'elle rend opérantes certaines conceptions analytiques) : elle aurait un lien étroit avec l'une des principales notions qui sous-tendent la critique de Thibaudet, celle de génération. Comme le remarque René Wellek[1], cette notion n'est pas vraiment nouvelle lorsque le critique s'en empare : elle est en usage, dans l'historiographie littéraire et parmi les écrivains, au moins depuis le romantisme, en particulier en Allemagne avec Schlegel et son histoire de la littérature allemande ; elle est aussi massivement utilisée avant et après la guerre, notamment en sociologie, par des auteurs comme François Mentré, dans *Les générations sociales* (1920), dont Thibaudet fait d'ailleurs le compte rendu[2]. Certes, elle ne va pas sans un certain flou méthodologique, dont le critique est conscient[3] : sa délimitation – notamment temporelle – reste délicate, et elle n'est opératoire que dans un certain nombre de cas, les exceptions étant légion[4]. Pour Michel Leymarie, le fait que Thibaudet n'ait pas réussi à écrire le quatrième volume prévu de ses *Trente ans de vie française*, qui devait précisément porter sur cette notion, en montrerait la fragilité conceptuelle[5]. Mais son intérêt réside sans doute moins dans sa rigueur – Thibaudet doit user de certains artifices, comme l'idée de demi-génération, pour qu'elle s'applique aux nombreux contre-exemples[6] – que dans le fait qu'elle est souvent intériorisée par les acteurs du champ littéraire eux-mêmes. Elle devrait même s'appliquer

[1] René Wellek, *op. cit.*, p. 97.
[2] « L'idée de génération » (*La NRF*, 1er mars 1921), *RL*, p. 506-517.
[3] Voici ce qu'en dit Thibaudet lui-même, dans sa *Physiologie de la critique* (1930) : « Rien de plus difficile à définir qu'une génération. […] Une génération ne commence pas et ne finit pas à un point précis. Elle appartient à un continu. Penser le continu, c'est le morceler par des divisions qui existent en nous, pour notre commodité, et non en lui. Les générations littéraires sont obtenues par des abstractions de la critique, dont le métier est de construire des réalités idéales, pensantes, maniables. » Le critique souligne toutefois que ces abstractions ont malgré tout une réalité, que « le continu et le discontinu ne se contredisent pas tout à fait. » (*Physiologie de la critique*, édition établie, présentée et annotée par Michel Jarrety, Paris, Les Belles Lettres, 2013, p. 180)
[4] Wellek, *op. cit.*, p. 98-99.
[5] Leymarie, *op. cit.*, p. 161.
[6] Wellek, *op. cit.*, p. 98.

avec pertinence dans le cas de Barrès, puisqu'elle est, comme on l'a vu, l'une des modalités essentielles de l'horizon d'attente défini dans son œuvre, en particulier depuis la publication des paratextes qui accompagnent la trilogie égotiste. L'idée de génération serait donc une sorte de schème intuitif, utilisé par le critique pour saisir la position des acteurs littéraires, lorsque ceux-ci le jugent pertinent pour leur propre compte – ce qui est le cas dans les périodes où les événements marquants permettent à une telle notion de cristalliser.

La définition la plus intéressante que Thibaudet donne de la génération, dans un article à *La NRF* de 1924, s'attache d'ailleurs explicitement au point de vue des acteurs, et moins à une chronologie factuelle extérieure et quelque peu arbitraire : « Ce qu'on appelle une génération littéraire, c'est peut-être, tout simplement, une certaine manière commune de poser des problèmes, avec des manières très différentes de les résoudre, ou plutôt de ne pas les résoudre[1]. » A partir de cette définition, le critique peut distinguer, dans la succession continue des générations littéraires de la fin du XIX^e^ siècle aux années 1920, trois grands moments fondateurs, trois « volées » dont l'influence peut se résumer à l'aura de figures particulières :

> Le problème posé pour la génération qui va de 1900 aux années préparatoires de la guerre, c'est bien, dans une certaine mesure, un problème d'énergie, un problème d'action, et, d'une façon générale, un problème qui intéresse tout l'homme ; ce n'est pas, ou c'est beaucoup moins, ce problème d'art pur, qui, sous les signes de Flaubert ou de Mallarmé, aux temps du naturalisme et du symbolisme, parut quelque temps problème majeur. Mais au moment où la guerre vint transmuer les valeurs, ceux dont l'influence fut jetée tout à coup en pleine lumière et qui agirent sur la toute jeune génération, au contraire ce ne furent nullement des professeurs d'énergie. Les maîtres du chœur de 1920 ne faisaient certainement pas monter le dynamomètre au même chiffre que les maîtres du chœur de 1905[2].

Entre la première génération – celle de Mallarmé – préoccupée d'art pur, et celle qui coïncide avec l'avènement, à retardement, de la «triade » Proust-Gide-Valéry, qui revient elle aussi, mais de manière toute différente, à la « littérature désintéressée », il y a donc la génération des « professeurs d'énergie » – celle à laquelle Barrès appartient – soucieuse d'action et d'une définition globale de l'individu.

---

[1] « Le roman de l'énergie » (*La* NRF, 1^er^ mars 1924), *RL*, p. 868.
[2] *Ibid.*, p. 868-869.

C'est cette génération intermédiaire, du tournant du siècle, à laquelle s'intéressent en particulier les trois ouvrages qui composent *Trente ans de vie française*. Thibaudet en explicite le projet dans la courte préface qu'il donne au triptyque (d'abord conçu en quatre parties) :

> Cet ouvrage en quatre parties, dont les trois premières et des morceaux de la dernière sont écrites, étudiera les courants principaux qui ont donné son modelé à un ensemble de nature française : les trente ans qui vont environ de 1890 à 1920 et qui forment, pour des raisons qui seront mises en lumière dans la dernière partie, un *mortalis aevi spatium* aussi circonscrit et l'aire d'une génération aussi définie que la continuité indivisible du temps le rend possible./Les trois premiers volumes traiteront des trois influences capitales, des trois idées les plus vivantes qui aient agi sur ces trente années. Cela ne signifie pas nécessairement qu'il s'agisse là des trois plus grands écrivains d'aujourd'hui, ni que dans cinquante ans ces trois Pyramides et non pas d'autres marqueront notre temps sur l'horizon de nos successeurs[1].

Il faut voir sans doute dans la définition de ce projet critique – et dans la signification qu'elle donne à la notion de génération – un des exemples du « bergsonisme » de Thibaudet, qui confondrait ici à la fois objet et méthode, puisque le philosophe de l' « élan vital » fait partie du corpus étudié. Bergson semble présent d'abord, de façon explicite, dans la précaution épistémologique qui accompagne la délimitation de cette génération : « … aussi définie que la continuité indivisible du temps le rend possible. » Pour le reste, nous allons le voir, ce bergsonisme est conçu de façon plus ambiguë, mais reste néanmoins perceptible. Certains commentateurs, comme Leo Spitzer ou René Wellek, ont certes mis en doute l'idée, généralement admise, d'une fidélité du critique à Bergson. Pour Spitzer, Thibaudet ne serait même en aucune manière bergsonien : son approche de la littérature ne plongerait pas dans le flux des créations littéraires, dans leur devenir instable, mais se placerait du point de vue du « déjà fait[2] » ; dans le même sens, Wellek remarque que le critique est d'abord soucieux des classements, et que son entreprise historique, tout

---

[1] Albert Thibaudet, *Trente ans de vie française, tome I : Les Idées de Charles Maurras*, Les Éditions de la *Nouvelles Revue Française*, 1919, Avertissement, p. 5.

[2] « I am somewhat puzzled at the contention of Thibaudet's compatriots that he is a Bergsonian ; that, along with or independent of the French philosopher, he has rediscovered time in literary history and recreates, in his studies, the « élan vital ». Nothing could be farther from my own opinion. I believe that we have to count here with the pure illusion, fostered by the fact that Thibaudet has extended the historical line of literary criticism up to our times, that he includes therein not only the *déjà fait* in literature but also the *se faisant*. With him, however, it's only a question of choice of material, not of its treatment ; Thibaudet always criticizes the *se faisant* in reference to the *déjà fait* – and it could even be said that he sees the *se faisant* as something *déjà fait*. » (Leo Spitzer, « Patterns of thought in the style of Albert Thibaudet », *Romanische Literaturstudien*, Tübingen, Max Niemeyer Verlag, 1959, 322-323)

en professant une allégeance à l'auteur des *Données immédiates de la conscience*, est tout entière marquée par les paradigmes de la géographie et de la généalogie – paradigmes en l'occurrence peu compatibles avec les idées de « flux » et d' « évolution créatrice »[1]. Mais si ce bergsonisme, contrebalancé par des modèles contraires, n'est en effet pas des plus orthodoxes, il irrigue toutefois le projet de *Trente ans de vie française*, et en général l'approche des manifestations les plus contemporaines de la littérature – celles qui, selon Spitzer qui reprend ici les termes de Bergson, se situent encore dans le « se faisant ». Car Thibaudet ne cherche pas seulement à les réduire au « déjà fait », comme il a pu s'y complaire pour les productions anciennes de la littérature. Il s'agit aussi, pour lui, de les interpréter selon leur « élan » interne – tout en s'autorisant le regard extérieur du classificateur et du « sociologue » à posteriori. Le point de vue « relativiste » qui se manifeste dans la préface est le signe de ce double regard. En soulignant le caractère peut-être éphémère de l'influence exercée par la triade étudiée – ainsi que des valeurs qu'elle a consacrées –, et en essayant par là de la considérer sur le temps long de l'histoire littéraire, Thibaudet assume malgré tout, de façon explicite, le risque de s'attacher au « se faisant » : celui d'être aveuglé par une époque où ne se sont pas encore fixées les valeurs qui compteront à l'avenir. Ce qui, dans le même temps, ne devrait pas empêcher le critique de saisir la dynamique propre des œuvres étudiées et des instances auctoriales qui en assurent le développement. Ces deux approches – l'une « interne », attachée à l'évolution particulière (et parfois imprévisible) des œuvres, l'autre « externe », soucieuse des classements, des relations avec les autres productions littéraires, de l'insertion dans le temps long de l'histoire – dépendent sans doute elles-mêmes de deux conceptions de la « durée » dans laquelle se déploie le geste créateur. C'est du moins la distinction que Thibaudet opère dans cette remarque sur l' « unité » de la « vie » barrésienne :

> M. Barrès a peut-être changé un peu plus qu'il ne le dit en toute bonne foi. Mais, de l'intérieur, ce changement se confond avec la vie. Nous nous croyons non seulement plus complexes, mais plus uns et plus suivis que les autres ne nous voient. Nous nous percevons sous l'aspect d'une durée continue, alors que l'œil d'autrui est porté à nous réaliser comme une suite de saccades analogues à celles qui font avancer l'aiguille d'une horloge pneumatique. Bien que le second point de vue aie aussi sa vérité, que nous puissions l'utiliser pour nous juger et nous éclaircir, le

[1] Wellek, *op. cit.*, p. 90.

> premier, celui de nous-mêmes sur nous-mêmes, n'en demeure pas moins le fondement sous-jacent de notre vérité[1].

Il n'est pas douteux que ces remarques générales s'appliquent à la méthode critique elle-même, et qu'elles en délimitent les deux plans, également « vrais » selon Thibaudet. C'est là d'ailleurs que réside l'aspect contradictoire de son bergsonisme, qui semble très bien s'accommoder d'une approche apparemment contraire, mais conçue ici plutôt comme complémentaire. En effet, c'est en concomitance avec le « regard » classificateur et externe – celui qui saisit la durée par « saccades » – que le critique devrait tenter d'appréhender le geste créateur dans sa durée propre, indivisible par essence selon Bergson. Barrès fournit en cela une sorte d'idéal-type pour le critique, et que Thibaudet s'attache à illustrer dans l'étude qu'il lui consacre : il est à la fois un exemple des brutales discontinuités qui président à l'évolution d'une carrière ancrée fortement dans son époque ; et il représente en même temps une certaine façon de durer, par son œuvre et par sa « vie » – une façon de subsumer ces ruptures par une cohérence sans cesse réaffirmée sur le plan de la création (et qui cristallise dans l'usage de la fameuse métaphore arboricole). Pour Thibaudet, Barrès apprendrait même à « durer », contre tout ce qui, dans l'histoire, sape cette continuité, comme il l'affirme dans ce passage des *Princes lorrains*, où le parallèle de Barrès avec Bergson est tout à fait significatif :

> Non, les Barrès ce n'était pas seulement ce groupe d'une famille limitée, en un point du temps et de l'espace. Ils s'étendaient plus profond et plus loin. *Memoriae et durationi sacrum* ! Si un Bergson m'apprend que je dure, un Barrès m'apprend à durer. Il a vécu d'une vérité et pour une vérité, celle-ci[2].

Mais tout en comprenant de l'intérieur le parcours « intime » qui commande l'évolution de Barrès, Thibaudet ne se refuse pas à le « classer », à arrêter le mouvement interne de l'œuvre pour la disperser aux quatre vents d'une histoire essentiellement hétérogène.

En fait, aux yeux du critique, la génération étudiée dans les trois essais de *Trente ans de vie française* ne vaut pas seulement par son influence sur la France contemporaine ; elle semble présenter aussi un modèle dans le rapport à la « durée », qui constitue une des pierres de touche de sa méthode, en particulier lorsqu'il s'agit d'appréhender la cohérence « immanente » des œuvres. Mais si Barrès fournit le modèle d'une forte cohérence

[1] *La Vie de Maurice Barrès*, p. 87.
[2] Albert Thibaudet, *La République des Professeurs*, suivi de *Les Princes lorrains*, Paris, Hachette, coll. « Pluriel/Histoire », 2006, p. 183.

« intérieure », malgré une carrière marquée extérieurement par la discontinuité, la conception qu'a Thibaudet de cette même cohérence est beaucoup moins figée que chez l'écrivain nationaliste : la « durée » est aussi pour lui puissance de renouveau, ouverture sur l'imprévu, comme le remarque René Wellek, qui cite le critique : « En littérature comme en histoire, presque rien n'arrive de ce qu'on pouvait légitimement prévoir[1]. » C'est pourquoi, même au sein d'une carrière d'écrivain aussi minutieusement planifiée, aussi soucieuse de son unité – du moins au point de vue des justifications – que celle de Barrès, Thibaudet parvient à mettre en évidence ce qui en constitue le principe dynamique :

> Et pourtant il est un, lui aussi, et en voyant cet homme un nous voyons une belle chose, une des plus belles choses françaises d'aujourd'hui. Ce n'est pas une unité donnée, c'est une unité qui se cherche, qui ne se chercherait pas si elle s'était trouvée, et dans la réalisation de laquelle demeurent encore visibles et actifs tous les esprits de la recherche. […] En se cherchant, en se trouvant, M. Barrès – c'est son œuvre propre et son unité – a donné à une génération, à une époque française, l'idée vraie d'un équilibre entre la culture et la vie[2].

Ainsi, autant que la prétendue cohérence de la carrière barrésienne, c'est cette recherche permanente de soi, aboutissant à un équilibre fragile, à une unité provisoire, qui intéresse le critique. Et c'est dans cette recherche en mouvement que résiderait la valeur vraiment exemplaire de Barrès pour sa génération.

[1] Cité par René Wellek, *op. cit.,* p. 95. Wellek précise d'ailleurs que Thibaudet ne croit pas au déterminisme en littérature, d'où sa méfiance envers la psychologie scientifique et la psychanalyse appliquées aux textes.
[2] *La Vie de Maurice Barrès*, p. 304-305.

2.4. Barrès « théâtrocrate »

Thibaudet se permet donc une approche double de Barrès et de son œuvre : par le biais de l'histoire, et par celui d'une sympathie avec l' « élan » intime de la « vie » qui irrigue l'œuvre. Mais l'auteur du *Culte du Moi* n'aurait pas attendu le critique pour allier vie intérieure et « publicité ». Il semble même un des acteurs les plus représentatifs de ce que Thibaudet appelle la « théâtrocratie française », où chaque écrivain, depuis Rousseau, est appelé à mettre publiquement en scène son existence :

> Barrès a tenu, de son temps, cette situation d'écrivain représentatif, dont la vie intérieure importe aux idées générales et conductrices de l'époque, leur donne corps, chaleur, mouvement et style, se prolonge dans la vie sentimentale, religieuse et politique d'une génération ; se déclare à la tribune ou sur la place publique, crée une action, entre dans l'ordre de l'État, et cela sans déchoir de sa qualité, sans se diminuer littérairement, en animant au contraire d'un courant poétique les attitudes en faveur dans la théâtrocratie française : type d'existence littéraire qui commence déjà avec Rousseau, prend tout son éclat avec Chateaubriand, explique la partie jouée par Lamartine et Victor Hugo, et où en somme Barrès, qui a vingt-trois ans lors des obsèques de Hugo, n'a pas connu de rival pendant un quart de siècle[1].

Comme on le voit, cette porosité des frontières entre des domaines apparemment incompatibles ne réduit en rien, pour Thibaudet, la « qualité » d'écrivain ; elle introduit au contraire un « courant poétique » dans des fonctions prosaïques, relevant du journalisme ou de la politique. La vie intérieure devenue scène offerte au public trouve même une expression particulière chez le critique, qui la qualifie, en reprenant une formule de Joubert, de « cellule sur un théâtre ». C'est d'ailleurs le titre d'un article qu'il consacre, en 1935, à un débat qui eut lieu la même année salle Visconti, autour de Gide et de sa conversion au communisme (avec présence de l'intéressé). Pour Thibaudet, ce type de manifestation, où le choix individuel d'un auteur devient le lieu d'un débat public, traduit une attitude en faveur auprès d'une certaine famille d'écrivains, depuis Rousseau au moins, et qui est née « du jour où le dedans d'une âme, une vie intérieure vue dans une ruche de verre, sont devenus, pour le grand public littéraire, objet d'intérêt dramatique, où une tragédie intérieure, connue par des livres, a pu intéresser et passionner, exprimer la sensibilité d'une génération, aimanter les esprit[2]. » Cette attitude aurait connu avec

[1] Albert Thibaudet, *Histoire de la littérature française*, Paris, CNRS Éditions, 2008, p. 499.
[2] « La cellule sur le théâtre » (*La NRF*, 1er avril 1935), *RL*, p. 579.

Chateaubriand une de ses acmés : lorsque l'auteur de *La Vie de Rancé* demande, très rhétoriquement, une cellule monastique pour écrire, Joubert déclare : « Oui, une cellule sur un théâtre ! » Thibaudet voit dans cet épisode la mise en abyme du caractère « théâtrocratique » de la littérature française : « On voit beaucoup de théâtre sans littérature, mais on ne voit guère de littérature sans théâtre, la littérature cellulaire comme les autres. Toujours la République des lettres sera théâtrocratique, ou ne sera pas[1]. » Pour le critique, Barrès représente lui aussi l'un des moments essentiels de cette convergence entre écriture de l'intime et mise en scène auctoriale – une convergence qui aurait trouvé en lui, l'espace d'une génération, sa meilleure incarnation, dans un champ littéraire où s'était effacée la figure dominante de Victor Hugo :

> Avant trente ans, [Barrès] avait, dans *Le Culte du Moi*, exposé le système dramatique entier de la cellule sur le théâtre, mettant toutes les cartes sur la table, exposant les procédés, les secrets, au moment même où il les utilisait, dessinant en grand architecte dans *Un homme libre* l'épure du théâtre, vivant lui-même pendant trente ans dans cette cellule sur ce théâtre, gardant avec clairvoyance l'équilibre entre les conditions de la cellule et les conditions du théâtre, trouvant toujours sur l'un des deux registres une compensation aux mécomptes de l'autre, menant entre eux un dialogue aussi dramatique et aussi frais que celui de la Chapelle et de la Plaine[2].

Ainsi, Barrès non seulement continue cette tradition de « représentation » auctoriale inaugurée par Rousseau, mais il en subvertit aussi les règles, en une sorte de mouvement réflexif où il « expos[e] les procédés, les secrets, au moment même où il les utilis[e] ». Thibaudet est donc tout à fait sensible à ce que nous avons appelé la posture de Maurice Barrès ; il souligne aussi une des caractéristiques de cette posture : elle se présente elle-même, par des indices multiples (dont l'usage de l'ironie), comme une construction volontaire, qui ne serait pas dupe de son *illusio* constitutive.

Dans cette perspective, c'est bien du précédent Chateaubriand que Barrès est le plus proche, au sein de la généalogie « théâtrocratique » établie par Thibaudet. Celui-ci multiplie d'ailleurs, à différents endroits, les parallèles entre les deux hommes, en faisant de Barrès une sorte de rémanence de l'auteur des *Mémoires d'Outre-Tombe* – parallèle qui lui semble d'ailleurs confirmé par la doxa contemporaine : « Barrès pouvait être appelé

[1] *Ibid.*, p. 578.
[2] *Ibid.*, p. 579.

couramment, dans la conversation, M. de Chateaubriand[1]. » La comparaison a sans doute, pour Thibaudet, une valeur quasi heuristique, Chateaubriand agissant comme un précédent : l'œuvre de Barrès serait, d'une certaine façon, le décalque de celle du vicomte, elle en reproduirait l'évolution, avec ses mêmes étapes et ses mêmes tournants « dramatiques ». Dès son premier article dans *La Phalange*, en 1909, Thibaudet fait ainsi de *Colette Baudoche* et des *Bastions de l'Est* « un *Génie de la France* apparenté par toutes ses fibres au *Génie du Christianisme*[2] ». De même, il aurait attendu de Barrès qu'il produise, à la fin de sa carrière, des mémoires qui auraient été le pendant des *Mémoires d'Outre-Tombe* – attente déçue, mais que le critique rend en soi significative, en la concevant comme une « place vide » au sein de l'histoire littéraire, où se révèlerait la vraie « destinée » de Barrès : « Les *Mémoires d'Outre-Tombe* seront équilibrés par une place vide, et il n'est pas défendu de supposer que cela convienne mieux, en somme, à ces deux Muses, la destinée de Chateaubriand et celle de Barrès[3]. »

Les deux hommes s'apparenteraient aussi par l'importance identique qu'ils accordent à la gestion de leur carrière – une carrière littéraire si ce n'est tout à fait planifiée, qui montrerait du moins son souci d'être organisée selon des lignes directrices :

> Enfin, il est certain que dès l'âge de vingt ans M. Barrès se préoccupait non seulement de bâtonner quelques-uns de ses maîtres, mais encore de se préparer une vie où il ne fût pas battu lui-même quand il serait vieux, d'assumer sa réussite d'écrivain, de mettre de l'ordre, de la discipline, de la suite dans une existence littéraire. Cette idée d'une vie littéraire complète et harmonieuse, pittoresque et héroïque, elle a été léguée au XIX^e^ siècle par Chateaubriand et les romantiques, qui ont eu à faire par eux-mêmes des carrières littéraires comme on faisait sous l'Empire des carrières militaires. C'est une des raisons pour lesquelles M. Barrès a tenu toujours si ferme à l'idée (plutôt peut-être qu'au sentiment) d'une discipline. Précisément parce qu'elle répugnait à sa nature ardente, indépendante, il l'a vue comme la nécessité, l'armature de ce qu'on peut appeler indifféremment une vie bien ordonnée, ou une carrière bien comprise, ou le genre de ces deux espèces[4].

[1] « Les lettres et la politique » (*La NRF*, 1^er^ décembre 1926), *RL*, p. 321.
[2] « *Colette Baudoche*, par Maurice Barrès », *La Phalange*, 1909, p. 275.
[3] *Les Princes lorrains*, *op. cit.*, p. 192-193.
[4] *La Vie de Maurice Barrès*, p. 244.

Chateaubriand comme Barrès sont ainsi animés par la même volonté de faire une carrière visible dans les lettres[1], d'ordonner leur existence selon quelques grands principes, et au final de donner eux-mêmes la clé de leur parcours artistique et politique. Or, c'est le « style » qui permettrait de donner unité à ces existences, de rendre justice à leur durée intime, à leur « vérité » poétique, par-delà les contingences de l'histoire et ses désillusions ; et c'est pourquoi le style, chez Chateaubriand – et de fait, chez son successeur Barrès – est, pour Thibaudet, une façon de « mentir-vrai » :

> Sa manière d'arranger après coup sa vie est consubstantielle à son art. C'est une information, non une déformation. Nous ne pouvons séparer ses mensonges de son style, et il nous faut, avec une âme de politique réaliste, accepter et impliquer cela dans ceci. La critique voudrait qu'il lui laissât le soin d'arranger en tableau sa destinée : mais eût-il été, et pour notre plaisir, servi aussi bien par d'autres que par lui ? J'en doute. Nous devons absoudre et même glorifier en Chateaubriand tout ce qui fournit et permet la puissance dramatique et verbale des *Mémoires*[2].

La sincérité du style ne tiendrait donc pas dans sa conformité avec une vérité extérieure, essentiellement factuelle, mais avec cette vérité intime de l'écrivain que révèlerait « la puissance dramatique et verbale de l'œuvre ».

C'est d'ailleurs bien sur ce plan que se ferait le départ entre les deux influences qui marquent l'œuvre de Barrès – ou plutôt les deux temps de son œuvre : celle du « beylisme », dans le *Culte du Moi* et dans ce qui en survit ultérieurement, et celle d'une « littérature oratoire et officielle », marquée par Chateaubriand :

> On ne réputera [Barrès] que demi-beyliste. C'est que sa destinée était de jouer un rôle, ou plutôt de tenir un équilibre, entre une attitude et une solitude. Chateaubriand est un maître de l'attitude décorative, Stendhal un maître de la solitude ornée. Barrès n'entendit jamais sacrifier l'une à l'autre. Il joua, d'ailleurs avec mesure, tact et probité, sur les deux tableaux ; Chateaubriand, cependant, parut l'emporter sur Stendhal. Barrès sentit plus ou moins que Stendhal se fût quelque peu moqué de lui[3].

Chez Barrès – comme chez Bourget, autre redécouvreur de Stendhal – « la prédication a succédé à l'analyse », et ceci dès 1892, année où « Barrès écrivait sa première page

---

[1] C'est aussi sur ce plan-là que, selon Thibaudet, Barrès différerait de la génération suivante : «… cette unité de « carrière » littéraire […] a beaucoup moins occupés [Gide, Proust et Valéry] qu'un Barrès par exemple. » (« Le roman de l'énergie », *La NRF*, 1er mars 1924, p. 869)

[2] « *Chateaubriand*, par Jules Lemaître » (*La NRF*, 1er juin 1912), *RL*, p. 92.

[3] « Les deux rives » (*La NRF,* 1er avril 1930), *RL*, p. 1347.

intégralement oratoire, vicomtale et guez-de-balzacienne (les pages sur le Tasse, dans *Du sang*), sur cette même terrasse de San Pietro in Montorio, où Stendhal avait commencé *Henri Brulard* et prédit pour 1885 le déclassement de Chateaubriand[1] ». Ce qui fait dire encore à Thibaudet, dans son bergsonisme hétérodoxe : « Il y a toujours dans la durée plus d'imprévu que nous n'en supposons[2] ! » Barrès serait en tout cas le point de tension entre deux influences contradictoires, qui marquent encore, selon Thibaudet, les grands choix esthétiques de son temps : le choix de Stendhal contre Chateaubriand (et inversement) serait « une ligne du paysage littéraire français aussi reconnaissable et manifeste que, sur une carte géologique, la rupture de voûte entre les Vosges et la Forêt-Noire[3] ». Dans le même article, le critique parle en outre de « bataille autour du Vicomte » – une bataille scandée de Contre-Stendhal –, et dont les principaux alliés seraient Hugo, Flaubert, Pierre Louÿs, et Barrès précisément. Mais il n'y cite pas, en revanche, les « héritiers » de Stendhal, dans lequel pouvaient pourtant, sans doute, se reconnaître les principaux rédacteurs de *La NRF*. Cette absence est en soi significative. Il faut dire, en effet, que les parallèles établis entre ces deux lignées d'héritiers – beylistes et « vicomtaux » –, et la préférence à peine cachée du critique pour les seconds, n'étaient pas forcément du goût des membres fondateurs de la revue, comme le remarque Auguste Anglès[4]. Quant à l'insistance sur l'importance de Barrès comme relais de cette esthétique de la « stylisation » de soi, que ne rebute pas une certaine conception de la mise en scène et de la théâtralité, elle devait être encore moins admissible à leurs yeux :

> Aucun des fondateurs de la *NRF* n'aurait songé à appeler [Barrès] à la rescousse de la mythomanie artiste de Chateaubriand, car tous deux, pour Gide et ses amis, étaient à classer dans la catégorie des faux-monnayeurs. Même dans le cercle plus large des invités d'honneur ou alliés du groupe, seuls Claudel et Suarès respectent Chateaubriand et en Chateaubriand admirent les seuls *Mémoires d'Outre-Tombe*[5].

Anglès voit dans cette admiration de Thibaudet pour Chateaubriand et ses héritiers l'inclination pour un type d'imagination bien particulier – et dont peut-être sa critique elle-même n'est pas tout à fait exempte : « Une part de Thibaudet reste férue d'exactitude et de probité universitaires, tandis qu'une autre se découvre des complaisances envers une

[1] « Sur le beylisme » (*La NRF,* 1er mars 1931), *RL*, p. 1384.
[2] *Ibid.*
[3] « Les deux rives », *art. cit.*, p. 1342.
[4] Anglès, *op. cit.*, p. 500.
[5] *Ibid.*, p. 499-500.

imagination déformatrice qu'il se défend mal d'admirer, peut-être d'envier, comme une forme de la création poétique[1]. » Mais comme le remarque René Wellek, Thibaudet ne concevait pas, de toute façon, la littérature comme un simple « reflet de la vie » ; pour lui « l'art est création, l'homme est l'*homo faber* ». La poésie, par exemple, n'est pas le « miroir de l'univers », mais elle « ajoute à l'être de l'univers[2] ». De la même façon, dans ses romans, voire dans sa prose d'idées, l'écrivain créerait à partir de sa propre existence une réalité nouvelle, qui tirerait sa vérité de la vie, mais ne lui serait pas réductible.

3. La vie comme œuvre d'art

3.1. Une anti-biographie : La Vie de Maurice Barrès *(1921)*

Barrès, à l'instar d'un Chateaubriand, aurait donc privilégié la stylisation de son existence, au détriment d'une certaine conception stendhalienne de la sincérité. Mais que faut-il entendre exactement par là ? Comment un écrivain peut-il se créer une « vie » ? Et si l'auteur des *Déracinés* joue son rôle dans la « théâtrocratie française », il reste à savoir comment il le joue – et comment le critique juge ce rôle, quelles valeurs il lui confère.

Pour répondre à ces questions, il convient d'abord de savoir ce que Thibaudet entend par la « vie de Barrès », puisque c'est ainsi qu'il intitule la principale monographie consacrée à l'auteur lorrain. Titre ambigu, qui peut laisser penser qu'il s'agit d'une entreprise biographique ; or, comme on va le voir, il n'en est rien. L'aspect le plus intéressant de la perspective choisie par Thibaudet dans sa monographie (mais aussi ses limites, comme on le verra), c'est que Barrès n'est pas réduit à sa doctrine, à ses idées, ni même à son influence, contrairement à Maurras et à Bergson :

> Un grand écrivain peut représenter ou une doctrine ou une influence ou une série de beaux livres, et M. Barrès nous apporte pour une part chacun de ces trois motifs d'intérêt. Mais sa doctrine, son influence, ses livres paraissent presque secondaires si nous les comparons à un ordre qui les enveloppe et qui donne à la place littéraire de M. Barrès sa couleur et sa solidité. Au vrai, il représente, il dessine ceci : une vie[3].

[1] *Ibid.*
[2] René Wellek, *op. cit.*, p. 96.
[3] *La Vie de Maurice Barrès*, p. 7.

Or, cette « vie », telle que l'entend le critique, ne doit pas être confondue avec la réalité biographique. Elle relève proprement du travail critique sur l'œuvre, et non d'une recherche sur l'homme, sa vie privée, son caractère, bref, tout ce qui, dans la méthode beuvienne, permettait d'expliquer l'œuvre par les particularités individuelles. Thibaudet précise d'ailleurs qu'il n'a pas cherché, pour écrire son étude, à rencontrer Barrès avant, afin d'éviter précisément une influence préjudiciable à son travail :

> J'avais eu longtemps l'idée d'écrire sur lui un livre, et rien n'est plus délicat que de traiter ainsi longuement d'un écrivain vivant, que l'on connaît, lorsque sa vie et ses idées sont aussi mêlées que chez Barrès, et qu'il faut bien non seulement s'attaquer à cette vie, mais courir le risque de l'attaquer. Dès que vous l'avez fréquenté, dès surtout que vous vous êtes assis à sa table, la personne de chair et d'os, les devoirs sociaux, viennent offusquer en vous cette vie subjective que les grands artistes mènent chez leurs lecteurs et que la critique s'efforce de réaliser à l'état pur ; l'indépendance prend figure d'indiscrétion, et la bonne foi de mauvaise éducation. Tel croquis a l'air d'avoir été crayonné à la dérobée, sur votre manchette, pendant que votre hôte vous parlait avec confiance. Pour écrire honnêtement sur la *Vie de Maurice Barrès*, il fallait ne voir et n'interpréter de cette vie que ce qu'en livrait son œuvre[1].

Nous avons ici un commentaire tout à fait révélateur du projet qui sous-tend cette monographie sur Barrès. Ce qu'il s'agirait de mettre au jour, c'est bien cette « vie subjective que les grands artistes mènent chez leurs lecteurs et que la critique s'efforce de réaliser à l'état pur[2] ». Thibaudet déplace ainsi la question de l'existence auctoriale de la vie privée vers la vie « subjective » qu'il mène chez son lecteur, et plus particulièrement chez ce lecteur spécialisé qu'est le critique – le seul véritablement à même de recomposer cette vie « à l'état pur ». Enfin, ce n'est qu'à partir de l'œuvre, prise isolément, qu'on pourra retracer les caractéristiques de cette dernière. La « vie de Barrès » se réaliserait ainsi dans cet entre-deux qu'est l'interaction entre l'auteur et son lecteur.

Cela est aussi rendu possible parce que Barrès, en tant que figure auctoriale, est omniprésent dans son œuvre. Même les textes qui devraient être, en apparence, les plus impersonnels – ceux qui sont le plus marqués par un travail proprement fictionnel –

---

[1] *Les Princes lorrains*, *op. cit.*, p. 180.

[2] Le terme de « vie subjective » est repris à Auguste Comte, comme le signale Thibaudet dans sa *Physiologie de la critique*, où il en donne la définition suivante : « Les idées générales, [l'artiste] en a pareillement fourni l'amorce, le plan, lorsqu'il a donné, par sa vie, par ses œuvres, par son influence, une figure extérieure de lui-même, cette figure dont Auguste Comte fait, sous le nom d'existence subjective, le meilleur et le but de l'homme. Il a laissé un héritage, une apparence, et, comme nous bénéficions de cet héritage, nous raisonnons et nous construisons sur cette apparence. » (*Physiologie de la critique*, *op. cit.*, p. 196).

s'articulent autour de la présence et des interventions de leur auteur. C'est le cas par exemple de *La Colline inspirée* :

> Si je ne savais tout cela, je ferais à M. Barrès la plus injuste querelle, et je reprocherais à la Colline cela même qui lui apporte son sens : la présence perpétuelle de l'auteur. Présence d'autant plus curieuse qu'elle voisine avec une singulière entente du métier de romancier, dans sa partie la plus objective et la plus technique […]. Un roman de M. Barrès se comporte comme une pièce de Dumas fils, et au contraire d'une comédie de Molière : le personnage qui nous captive est celui où nous reconnaissons l'auteur, ou des parties de l'auteur, ou la présence de l'auteur. Il nous est d'ailleurs un peu indifférent qu'il se nomme Philippe ou qu'il demeure anonyme. Mais enfin s'il n'était pas là nous n'aurions que du demi-Barrès[1].

En fait, l'auteur n'est pas présent à travers le seul usage de la première personne ; il se manifeste aussi sur d'autres plans. Le critique distingue en effet « trois registres » qui composent la « ligne de vie » de Barrès – trois registres qui correspondraient à autant de types d'écrivains, mais qui sont présents chez tous à des degrés divers. Le premier registre, c'est en quelque sorte le plan « théâtrocratique », celui de « l'homme qui se raconte, se cherche, s'examine, se modèle, se produit » au sein de « cette vie publique, dans cette sensibilité directe exprimée par des mots, ordonnée et canalisée en des livres[2] ». Cette dimension est privilégiée par la tradition – définie ailleurs par Thibaudet – qui va de Rousseau à Barrès, en passant par Chateaubriand, Lamartine ou Benjamin Constant. Le second registre est « celui des créations plastiques, des personnages de roman, voire des vivants sympathiques et fraternels, par lesquels tout en sortant de lui [l'écrivain] se retrouvera, se connaîtra mieux, fera vivantes des possibilités sacrifiées, se traduira dans un langage plus complexe et s'étoffera d'une plus riche matière[3] ». Ces créateurs de personnages sont Balzac, Shakespeare, Racine. Enfin, le troisième et dernier plan concerne les idées, les doctrines politiques et religieuse, le style dans ce qu'il a de plus reconnaissable (et sans doute aussi de plus marqué idéologiquement) ; Bergson, Taine ou encore Maurras se sont surtout illustrés par ce dernier aspect. Mais pour Thibaudet, ce troisième registre « tend à faire oublier qu'au-dessous de lui les réalités intérieures et sensibles portent tout » : « …le personnage vivant est mangé par le personnage public, […] l'homme c'est le style, […] la sensibilité ce sont des idées, […] l'ombre et le corps sont, comme dans le conte de Chamisso, dissociés […][4]. »

---

[1] « La Colline inspirée, par Maurice Barrès » (*La NRF*, 1er avril 1913), p. 162-163.
[2] *La Vie de Maurice Barrès*, p. 8.
[3] *Ibid.*
[4] *Ibid.*

Un des devoirs du critique sera donc de retrouver, par-delà cette « coquille solide et maniable » que sont les systèmes idéologiques et les stéréotypes liés à l'écrivain – et que celui-ci a souvent contribué à créer –, « les réalités intérieures et sensibles » qui en sont le principe vivant. La « vie » de l'écrivain ne sera donc pas conçue comme un système figé de représentations stéréotypées – même si Thibaudet, à l'occasion, s'y intéresse aussi –, mais bien plutôt comme un principe dynamique qui donnerait sens à une œuvre toujours en cours, une entité « vivante » avec laquelle le critique aurait pour tâche, en quelque sorte, de sympathiser[1]. Nous retrouvons là, à nouveau, certains traits de l'influence bergsonienne.

C'est donc le premier registre qui prévaut chez Barrès, et c'est même lui qui, pour Thibaudet, en représenterait, en France, l'achèvement historique :

> Dans l'ensemble, M. Barrès aura mené à son dernier état, le plus conscient et le plus complet, cet art – ou si l'on veut cet artifice – de la vie littéraire publique qui serait un produit particulier de la culture française si la majesté isolée de Goethe n'en constituait, comme une montagne à nos horizons intérieurs, le chef-d'œuvre complet[2].

Mais si la « vie de Barès » ne peut être saisie que par les textes, elle demeure malgré tout la mise en scène d'une existence, et l'expression d'un projet – essentiellement moral – pour cette existence. Comme le souligne Antoine Compagnon[3], l'écrivain intéresse Thibaudet dans la mesure où il délivre une « vision » – une « vision » qu'il décèle même chez des auteurs aussi réticents que Mallarmé à faire de l'art le truchement de leur « moi ». Le style serait en cela l'un des meilleurs révélateurs, aux yeux du critique – ce qui n'est pas sans le rapprocher, pour le coup, des grandes tendances de *La NRF*, comme le remarque Auguste Anglès : dans son analyse du style de Chateaubriand, par exemple, Thibaudet

---

[1] C'est d'ailleurs Bergson, sans doute, qui résume le mieux la méthode critique de Thibaudet, dans l'article qu'il lui consacre pour le numéro d'hommages de *La NRF* : « [Sa méthode] consistait d'abord, comme il l'a dit lui-même, à sympathiser avec l'œuvre, avec l'auteur, avec l' "élan" ou le mouvement qui les avait déposés l'un et l'autre le long de la route. Sympathiser au sens étymologique du mot, c'est-à-dire agir et pâtir, en imagination, avec l'objet étudié, lui devenir intérieur, en même temps qu'extérieur à soi-même. Mais sympathiser aussi au sens d'aimer, car l'intelligence, toujours nécessaire, n'est pas suffisante : il faut aimer, le mot désignant ici un sentiment qui ne ressemble pas à l'amour, qui est voisin de l'amitié. La coïncidence partielle du critique avec l'auteur va-t-elle jusqu'au recommencement de l'acte créateur ? Non, répond Thibaudet, mais il y a là un idéal qui marque la direction où le critique doit s'engager. » (Henri Bergson, *art. cit.*, p. 10)

[2] *La Vie de Maurice Barrès*, p. 7-8.

[3] Compagnon, *Les Antimodernes*, *op. cit.*, p. 271.

rejoindrait « l'effort commun à toute la *NRF* pour attribuer au mot "style" un sens qui dépasse la seule écriture et exprime l'allure, le "projet" d'une personnalité[1] ».

L'autre effet majeur de cette approche, en particulier dans le cas de Barrès et des « théâtrocrates », c'est que la vie de l'écrivain – transfigurée dans l'œuvre, mais supposée malgré tout extérieure à elle – se trouve élevée au statut d' « œuvre d'art » :

> M. Barrès est un grand vivant, l'artiste le plus rare et le plus expert à faire rendre à la vie tout ce qu'elle peut de donner en délicatesse et en force, en connaissance de soi et en puissance sur soi. Nous lui devons d'avoir approfondi et nuancé nos valeurs de vie, d'avoir renouvelé ou tout au moins cultivé parmi nous quelque chose de grec, cette action sur la vie conçue comme une œuvre d'art, composée ou disposée selon une suite intelligible… *Qualis artifex !* cette idée d'une existence construite, artificielle qui se réalise sur des registres différents tant chez Socrate que chez Néron. Or l'art de la vie rentre dans les cadres et dans les lois générales de toute œuvre d'art : c'est le multiple dans l'unité. Il comporte toujours ces deux points de vue plus ou moins raccordés[2].

Dans les faits, vie et œuvre semblent échanger leurs caractéristiques. L'œuvre de Barrès devient par exemple intelligible à partir d'une continuité qui serait celle de l'existence même de son auteur :

> Une des satisfactions les meilleures que chaque livre de M. Barrès nous donne, c'est qu'il nous sollicite à l'installer dans un ordre, ou plutôt qu'il prend place de lui-même dans cet ordre, qu'il nous permet à plein l'exercice de ces belles facultés humaines, le classement et la continuité. Continuité d'une vie harmonieuse, classement dans un paysage dont les richesses s'équilibrent, dont les masses sont distribuées savamment par les puissances aériennes et par la bienveillance des esprits lumineux qui passent[3].

Inversement, la littérature, par sa propension à l'allégorisation, viendrait assurer la continuité idéale, voire fantasmée de la vie, notamment grâce à l'image « totem » de l'arbre :

> Cette unité M. Barrès la cherche, plus qu'il ne la trouve, la voit plus qu'il ne la vit. Merveilleuse condition pour idéaliser l'arbre, pour en faire cette œuvre d'art, ce totem de la vie harmonieuse. Image littéraire, un peu, jardin du voisin plus que propre jardin[4].

---

[1] Auguste Anglès, *op. cit.*, p. 503.
[2] *La Vie de Maurice Barrès*, p. 66.
[3] « La Colline inspirée, par Maurice Barrès » (*La NRF*, 1er avril 1913), *RL*, p. 154.
[4] *La Vie de Maurice Barrès*, p. 131.

Enfin, Thibaudet explique la soumission de l'écrivain à la doctrine de la Terre et des Morts à partir de cette esthétisation de l'existence – qui ne se fait que par le truchement de l'œuvre, mais qui a des retombées pratiques évidentes :

> …pour faire de la vie une œuvre harmonieuse, pour lui donner une direction générale, il faut choisir ; demeurer penché sur l'avenir ou incliné sur le passé. On ne peut jeter ses mains à la fois sur les deux côtés du temps. M. Barrès a été au parti le plus riche, à celui aussi qui après le *Jardin* [*de Bérénice*] s'accordait le mieux à certaine pente descendante, à certaine phase historique de son être, à une sensibilité romantique d'Épigone utilisée par une volonté positive et sèche[1].

Les choix en apparence les plus « moraux » de l'écrivain relèveraient ainsi d'une sorte d'esthétique générale, commandée par ce principe suprême que le critique confond avec la recherche de l'« harmonie ». Le plaisir – un plaisir qui semble avant tout esthétique par ses possibilités de répétition et son « rendement » – est aussi parfois invoqué : « La question qui s'est posée de manière sensible à M. Barrès est celle de savoir lequel de ces deux plaisirs produit plus de rendement, celui qui découvre la vie comme une source vierge, ou celui qui la rattache à une longue série, à une image d'expériences et de conscience accumulée[2]. » Dans ce dernier cas, la « conversion » au nationalisme tiendrait donc moins, pour Thibaudet, aux arguments généralement avancés par Barrès, c'est-à-dire à une forme du devoir, subi de l'extérieur, ni même à une contrainte intérieure, que l'écrivain s'impose à lui-même pour échapper au « nihilisme » et au sentiment de « décadence », mais plutôt à une nécessité toute esthétique, commandée par le principe de plaisir…

La « vie de Maurice Barrès », ce serait donc d'abord cette existence esthétisée par l'œuvre – sous tous ses aspects, même ceux relevant de l'idéologie –, et une mise en scène de soi qui se manifeste aussi bien dans les textes de fiction que dans la prose d'idées.

3.2. Les « vies possibles » de l'écrivain

Le second registre – celui qui concerne les « créations plastiques », les personnages de l'œuvre – offre aussi, pour le critique, un aperçu privilégié sur la façon dont cette « vie » se construit, s'articule, se déploie dans l'espace des textes.

---

[1] *Ibid.*, p. 94.
[2] *Ibid.*, p. 93-94.

Il faut revenir ici, bien sûr, à cette remarque célèbre de Thibaudet, que Gide a repris à son compte dans son *Journal des Faux-Monnayeurs*, pour en faire l'une des clés de sa propre conception du roman : « …le romancier authentique crée ses personnages avec les directions infinies de sa vie possible, le romancier factice les crée avec la ligne unique de sa vie réelle. Le vrai roman est comme une autobiographie du possible[1]... » Cette conception s'applique aussi à Barrès, et justifie même tout un chapitre de l'étude, intitulé significativement « Les vies possibles » :

> La plupart de ces personnages nous apportent des lumières sur lui, et ils ne sont pas lui. Ou plutôt ils sont lui virtuellement. Le romancier ou l'auteur dramatique qui anime les individus de son œuvre les fait avec ses possibilités à lui, ses « moi » latéraux, comme la femme fut créée d'une côte de l'homme[2].

La continuation de l'existence du moi à travers ses possibles – et pas n'importe quels possibles – confirme encore cette omniprésence de l'auteur dans son œuvre : « Il est à lui seul le *chœur* de sa tragédie », affirme le critique à propos de *La Colline inspirée*[3]. L'étude des personnages offre ainsi au critique « une coupe intéressante[4] » sur Barrès lui-même. C'est pourquoi la fiction serait avant tout, pour l'auteur du *Culte du Moi*, un prolongement de sa méthode égotiste, et de son dilettantisme promu comme seule manière complète d'exister :

> Une manière de cultiver à la fois ces parts [de sa jeunesse] fut pour lui de mener ensemble ou successivement plusieurs existences, d'assoler en matière d'égoculture : vie politique, vie littéraire, et d'autres. Quel que soit le succès de cette méthode au point de vue de l'intensité et de l'intérêt d'une existence humaine, elle entretient, comme la gymnastique et la lutte quotidiennes, une grande souplesse, la souplesse même qui se transpose naturellement dans l'art de M. Barrès, lui permet de composer des personnages substituts de lui-même, et de mettre en culture sous d'autres noms ces parts de sa jeunesse et de ses autres âges, qui autrement se fussent stérilisées[5].

Là encore, vie et œuvre se confondent, sont analysables à partir du même point de vue critique : « Cette vie possible tient aux mêmes attaches que la vie réelle et se dispose sur le

---

[1] « Réflexions sur le roman. A propos d'un livre récent de M. Paul Bourget » (*La NRF*, 1er août 1912), *RL*, p. 106.
[2] *La Vie de Maurice Barrès*, p. 147.
[3] « La Colline inspirée, par Maurice Barrès » (*La NRF*, 1er avril 1913), *RL*, p. 164.
[4] *La Vie de Maurice Barrès*, p. 150.
[5] *Ibid.*, p. 149.

même plan[1]. » Chaque personnage de l'œuvre sera donc considéré comme une émanation des grandes tendances « morales » de Barrès. Simon par exemple, dans *Un homme libre*, concentre en lui tout « ce que, par manque de foi en lui-même, [Barrès] a pu craindre de devenir : de l'individualisme à bout de souffle, et de l'égotisme en liquidation[2]. » Bérénice représente quant à elle la « réceptivité féminine[3] » de sa subjectivité. André Maltère, dans *L'Ennemi des lois*, est plus encore une sorte d'hypothèse sur l'un de ses « moi possibles » : « …l'élégante et sèche hypothèse d'un Barrès indifférent aux conditions de sa réussite, soucieux seulement de se développer dans la plus lucide conscience, réduit en somme à une sorte d'espace à deux dimensions[4]. » *L'Ennemi des lois* serait d'ailleurs conçu, par son auteur, comme le « laboratoire d'une vie double[5] », où le personnage d'André Maltère, par son refus de choisir entre deux idéals de vie, présenterait une échappatoire aux nécessités d'un parcours socio-professionnel déterminé:

> Le Lazare du *Jardin* était obligé de choisir entre les voies du fanatisme en Gaule et du dilettantisme avec Néron. M. Barrès voyant en ce choix une pénible nécessité de carrière, André Maltère lui fournit une occasion de le différer, et l'image d'un monde où il pourrait être indéfiniment différé[6].

Possibilité plus cathartique que vraiment souhaitée, puisqu'elle s'avère, finalement, être une impasse : en effet, Barrès « se débarrasse [dans *L'Ennemi des lois*], en la mettant à nu pour la railler, d'une part surabondante, gênante, inutilisable, de sa sensibilité[7] ». *L'Ennemi des lois* serait donc le constat d'une possibilité avortée, constat qui permettra ensuite à l'écrivain de faire en toute conscience le choix du « fanatisme en Gaule »…

Enfin, le personnage de Bouteiller, le fameux professeur de lycée des *Déracinés*, qui pervertit ses élèves par ses leçons de kantisme, avant de devenir, dans les volumes suivants de la trilogie nationaliste, le député radical compromis dans tous les scandales de la jeune République, incarne pour Barrès « la somme des ses antipathies, de ses impossibilités[8] ». Les personnages représentent donc, selon le critique, aussi bien des « possibilités » dans les choix d'existence de l'écrivain, que des refus et des impasses ; ils

---

[1] *Ibid.*, p. 150.
[2] *Ibid.*, p. 153.
[3] *Ibid.*
[4] *Ibid.*, p. 159.
[5] *Ibid.*
[6] *Ibid.*, p. 160.
[7] *Ibid.*, p. 159.
[8] *Ibid.*, p. 169.

sont bien ces « directions », que l'écrivain décide ou non, par la suite, d'emprunter – ce qui serait là aussi l'une des retombées possibles de la littérature sur la « vie réelle ».

3.3. Une éthique du « style »

Nous avons vu déjà l'importance conférée par Thibaudet au style dans la définition de l'écrivain « théâtrocrate » ; et comment en particulier, à partir de deux précédents contradictoires – Chateaubriand et Stendhal –, ce dernier concevait son style, de façon très générale, comme un certain rapport à la vérité, et donc comme une question touchant au degré de sa sincérité. Dans son étude sur Barrès et dans d'autres articles critiques, Thibaudet va reprendre une partie de cette réflexion, et préciser, dans cette perspective, les caractères qu'il juge essentiels du style barrésien.

La première caractéristique de ce style, c'est qu'il laisse affleurer le travail qui lui a donné forme, ainsi qu'en arrière-plan, un certain nombre des modèles dont il s'est inspiré : « …son style artiste, étudié, réussi, laisse volontiers apercevoir sa technique, ses procédés, ses préparations[1]. » Ses modèles sont surtout Michelet, Flaubert, Montesquieu. Fidèle au « style coupé » que l'on prête à ces trois écrivains, Barrès refuserait le « style continu et clair qui explique tout », pour un style où « l'ordre et le mouvement » sont « discontinus, procèdent par positions successives, par indications rompues[2] ». Dans une tradition rhétorique, il aurait opté pour Sénèque contre Cicéron et sa période oratoire – même si ce caractère oratoire réapparaît dans les discours politiques, qui formeraient chez Barrès son *sermo pedestris* [3].

En bref, l'écriture barrésienne perpétuerait, sur le plan de l'usage de la langue, l'héritage du romantisme. Mais y transparaît aussi un goût certain pour la « musique », qui le rattache plus nettement, pour Thibaudet, au symbolisme :

> … M. Barrès appartient bien à la génération symboliste, quoiqu'il en dédaigne les poètes. Le symbolisme fut la grande transgression de la musique sur la littérature, et la prose de M. Barrès figure une musique, moins pour l'oreille que pour la pensée, – une musique ou une architecture, c'est-à-dire un art plus intuitif qu'expressif[4]…

[1] *Ibid.*, p. 245.
[2] *Ibid.*, p. 246.
[3] *Ibid.*, p. 245.
[4] *Ibid.*, p. 249.

« Musique pour la pensée », car le style barrésien ne pourrait pas se soumettre à l'épreuve du « gueuloir » ; elle se manifesterait surtout sur le plan d'une syntaxe des idées, dans la façon de sauter les pensées intermédiaires, de jouer sur les ruptures et les associations inattendues :

> Il passe incessamment de la forme rompue à la forme périodique, du ton mineur au ton majeur. De là un tremblement, une brisure continuels qui lui donnent une incomparable propriété de vie. […] M. Barrès est plus préoccupé de rompre son style par des dissonances que de l'unifier par une consonance. Quand on le lit tout haut il tire sur le mors, il brise la voix, en secoue et en confond les registres[1].

Ainsi, la disharmonie serait, avant tout, ce qui donne au style son « incomparable propriété de vie » – et partant, ce qui renforcerait encore le sentiment d'une « présence » de l'auteur dans son texte. Dans le même sens, le style barrésien refuserait la description, l'explicitation, toutes les formes de développement, comme c'est le cas en particulier dans *Greco ou le secret de Tolède* : « Comme Greco contre l'éclat et le fini glorieux de ses maîtres vénitiens, l'écrivain tient sa phrase en garde contre une certaine rondeur de nature poétique, oratoire, contre cette musique prévue qui est la raison du vers et de la prose en tant qu'elle lui ressemble ou la rappelle. […] M. Barrès demeure à l'opposé de ce qui est description, déploiement, objet[2]. » Le style barrésien procéderait alors essentiellement par allusions et suggestions, et présupposerait de la part du lecteur, pour être tout à fait compris, une « sympathie » suffisante permettant de combler les ellipses et les ruptures. De façon significative, Barrès, dans son étude sur le Greco, ne consent à aucune description d'œuvre picturale – quitte à tomber, en écartant systématiquement l'explicitation, dans une certaine coquetterie de style, qui constitue pour le critique la limite de l'ouvrage :

> Cette manière souple, pressée en intuitions discontinues qui ont peur d'insister, qui se détournent de toute pente oratoire, cette répugnance à expliquer, à enchaîner, je suis sensible ici à leurs limites, et je trouve, le secret donné, cette Tolède fragmentaire et vague : il me semble voir la main qui se ferme sur ce qu'elle offre, et me fait admirer, en place, les feux de ses bagues[3].

---

[1] *Ibid.*, p. 259.
[2] « Greco, ou le secret de Tolède, par Maurice Barrès » (*La NRF*, 1er mai 1912), *RL*, p. 72-73.
[3] *Ibid.*, p. 81.

Toutes ces caractéristiques stylistiques (et leurs défauts) sont marquées pour Thibaudet – qui reprend ici à son compte la fameuse phrase de Buffon – par la manifestation d'une « volonté » sous-jacente, où se laisse percevoir la cohérence d'une « vie » :

> …on distingue sous le style de M. Barrès les mêmes puissances de volonté, de conscience qu'on aperçoit sous son égotisme et son nationalisme. Pour un homme libre formé sous l'œil des barbares, pour un Lorrain des *Bastions de l'Est*, il faut, avant d'être, se trouver, se créer. […] Dans la figure du style, on retrouve le visage de l'homme, et ses lignes de vie dans ses courbes de phrase[1].

Mais s'il est toujours imputable à une figure auctoriale sous-jacente et à ses « projets », ce style n'en demeure pas moins « vivant », en évolution permanente : « …précisément à cause de ce caractère volontaire, ce style n'est pas prisonnier d'une formule, d'un nombre. Je n'en sais pas de plus varié[2]. »

Le style de Barrès, dans le sens plus large des « techniques » littéraires employées, peut aussi se manifester dans le choix de formes ou de genres particuliers. A l'instar de Gide, et pour des raisons en partie similaires, Thibaudet ne prise guère le roman à thèse, auquel il reproche en quelque sorte son « monologisme », qui ne reflète en rien la diversité de la vie, son « indétermination » intrinsèque, et qui représente sans doute la forme littéraire la moins bergsonienne qui soit :

> Le roman à thèse oblige le lecteur à une seule conclusion, et c'est pourquoi le son qu'il donne est mat, il ne vit pas, il ne se termine pas sur cet accent vital qu'est l'indétermination. Au contraire, tout roman vraiment représentatif de la vie sollicite le lecteur à des conclusions, et ce roman se comporte ici comme le théâtre. De Polyeucte, de Phèdre, des deux romans de Stendhal, de la *Recherche de l'absolu*, d'*Anna Karénine* ou de *Fumée*, je tire d'abord une émotion de vie ou de pensée, puis cette émotion se refroidit et se disperse en une infinité de conclusions possibles, qui varient avec chaque époque et peuvent varier avec chaque esprit[3].

Une conception relativiste qui, d'ailleurs, ne prive pas l'œuvre littéraire de toute valeur de vérité : « Il ne faut pas dire que l'œuvre d'art ne prouve rien. Elle est une capacité, une disponibilité de preuve. Mais elle n'est pas une preuve[4]. » Le jugement de Thibaudet sur la

---

[1] *La Vie de Maurice Barrès*, p. 263.
[2] *Ibid.*, p. 259.
[3] « Réflexions sur le roman. A propos d'un livre récent de M. Paul Bourget » (*La NRF*, 1er août 1912), *RL*, p. 126.
[4] *Ibid.*

conception trop monologique du roman est, on le voit, sans ambiguïté, et rejoint celui de Gide. Pourtant, dans son étude sur Barrès, le critique ne reproche pas explicitement à l'écrivain nationaliste son usage du roman à thèse, un genre qu'il associe surtout à la personne de Bourget ; il semble même considérer *Les Déracinés* comme une œuvre marquante du tournant du siècle – nous avons vu en fait qu'elle lui a surtout servi de « révélateur » sociologique. Certes, il ne cache pas, dans sa monographie, le peu d'estime dans lequel il tient les volumes suivants de cette trilogie romanesque : « Parti pour faire du *Roman de l'Énergie nationale* un vrai roman, il l'a abandonné en chemin et s'est contenté de remplir ses cadres avec de la matière non dégrossie[1]. » Cette « grande machine » aurait d'abord été une armature artificielle, dans laquelle Barrès aurait tenté de « jeter ses souvenirs politiques[2] ». Mais l'échec de l'écrivain résiderait avant tout dans les promesses non tenues par son ouvrage, et non dans le placage de thèses nationalistes sur la trame proprement romanesque. En cela, le critique diverge, assez curieusement, de ses propres positions sur le roman à thèse – et de celles que partagent les autres rédacteurs de *La NRF*, Gide en tête.

Dans sa réflexion sur la part que Barrès a apportée au développement de certains genres littéraires, Thibaudet insiste surtout sur l'importance des récits de voyage, auxquels il revient dans plusieurs articles. Ce qui paraît l'intéresser dans cette forme par essence hybride, c'est son ouverture sur une dimension existentielle plus manifeste que dans le roman. Il parle même à ce sujet de « style de voyage » : voyager et rendre compte de ses voyages impliquent des buts et des moyens en quelque sorte solidaires, et permettent au critique de reconstituer la série des choix « éthiques » qui les ont engendrés. Chez Barrès, il est assez aisé de les mettre en évidence, particulièrement en ce qui concerne les buts, qui sont presque toujours explicités par l'écrivain :

> Il faut aimer le voyage un peu pour lui-même et beaucoup pour autre chose. Barrès, depuis *Du Sang, de la Volupté et de la Mort* jusqu'à *Une enquête dans les pays du Levant*, a bâti son style du voyage sur deux idées. D'abord une méthode, une suite, une utilisation, un but de voyage autre que le voyage, quand ce ne serait qu'une inspiration à renouveler, des idées à acquérir, un livre à écrire, des hommes et des paysages à connaître, et aussi, comme dans *Une enquête*, des services à rendre […],

[1] *La Vie de Maurice Barrès*, p. 267.
[2] *Ibid.*, p. 267.

> bref le liant, le ciment, que représente l'occupation professionnelle d'un marin comme Loti ou d'un diplomate comme Morand[1].

La deuxième idée qui préside à son « style de voyage », c'est « cette alternance du dehors et de la Lorraine, ce rythme alterné des racines et du voyage, la suite du diptyque Lorraine-Venise d'*Un homme libre*[2] ». L'écrivain nationaliste qu'est Barrès a besoin du voyage, et c'est là en effet l'un de ses paradoxes. En outre, le voyage prolonge et répète son œuvre, et donne ensuite lui-même lieu à des récits, participant ainsi de cette indistinction entre l'œuvre et la vie qui constituerait la nature « théâtrocratique » de ses textes. Si ces deux dimensions de son style de voyage n'ont rien en soi, pour le critique, d'absolument original, « Barrès a donné [toutefois] [à ces choses anciennes et humaines] un style, il a développé en belles cantilènes ce lieu commun, et ce style du voyage a vibré sympathiquement avec son style de vie[3]. »

Thibaudet n'adhère cependant pas totalement à la vision barrésienne du voyage. Dans le même article, il souligne par exemple les différences entre le style de voyage de Barrès et celui de Gide, pour donner la préférence au second – reconnaissant par là que le voyage barrésien a choisi de tourner le dos à la modernité : « Gide, qui forme sur tant de points l'antithèse de Barrès, a mis dans le voyage plus d'imprévu, d'inquiétude et de subtilité. Et lui aussi en a tiré un style. Comme Barrès, de *Sous l'œil des barbares* à *Une enquête*, la courbe de Gide s'allonge de *Paludes* au *Voyage au Congo*[4]. » Et ce serait dans leurs rapports respectifs au cinéma qui se confirmeraient le passéisme de l'un et la modernité de l'autre, car Thibaudet envisage un renouvellement du style de voyage à partir de sa mise en film :

> […] Barrès refusa toujours d'aller, ou de retourner au cinéma. Le cinéma pour lui, ce n'était pas plus sérieux que Rimbaud. Le voyage de Gide a été filmé, un film malheureusement sans Gide. Gide attache et attachera au cinéma une importance croissante. Cette solidarité du voyage écrit et du voyage filmé donnera probablement au style du voyage des inflexions originales et des tournants nouveaux. Le style gidien est tourné vers un avenir comme le style barrésien vers un passé. Il est en pleine évolution[5].

---

[1] « Le style du voyage » (*La NRF*, 1er septembre 1927), *RL*, p. 1201.
[2] *Ibid.*
[3] *Ibid.*
[4] *Ibid.*
[5] *Ibid.*, p. 1202.

De même, si Thibaudet rattache Barrès à la suite des « pèlerins romantiques » en Grèce et en Orient, il ne semble pas partager le désir de « déclasser l'humanisme » que manifeste le voyageur nationaliste dans son *Voyage de Sparte* :

> Quelles que soient les valeurs d'intelligence que nous admirons dans le *Voyage de Sparte*, les origines égotistes de M. Barrès et son fond romantique l'amèneraient invinciblement à déclasser l'humanisme, à déclasser l'image commune de la Grèce, – à leur opposer cette image selon lui-même, cette image romantique qu'est la Sparte de son livre[1].

Or, on sait que Thibaudet tout au contraire, plus fidèle que Barrès à « l'éducation de l'Université » et à la « pédagogie française, catholique et laïque[2] », n'a jamais cessé de se référer à la Grèce comme à un de ses repères intellectuels fondamentaux ; il a été lui-même ce « pèlerin classique » dont il retrouve la figure davantage en Maurras qu'en Barrès, pour ne considérer ici que les références traditionalistes. En 1922, il publie d'ailleurs *La Campagne avec Thucydide*, où le conflit mondial est lu à la lumière des guerres du Péloponnèse, telles que Thucydide les a analysées – et dans un esprit bien éloigné de la mobilisation des intelligences qui prévaut alors, et dont Barrès est le parangon.

L'analyse du style barrésien – « style de vie » autant que série de choix scripturaux (stylistiques et génériques) – permet donc au critique de placer l'écrivain nationaliste dans une tradition, pour le coup essentiellement romantique et « théâtrocratique » ; elle donne aussi à voir le « projet d'une personnalité », qui prend sens en opposition avec d'autres « vies », en particulier avec celle de Gide, toujours présent en filigrane dans l'esprit de Thibaudet. Mais elle permet aussi – et c'est ce que nous allons considérer maintenant – de replacer les positions de Barrès au sein d'une des grandes préoccupations morales de *La NRF* : la question de la sincérité auctoriale.

3.4. La question de la sincérité

Thibaudet aborde le sujet de la sincérité d'auteur à de multiples reprises, mais il consacre à cette question un article en particulier, « De la sincérité », publié à *La NRF* en octobre 1929. Il y évoque le rôle joué, dans la définition du problème, par la revue de

[1] *La Vie de M. Barrès*, p. 51.
[2] Michel Leymarie, *op. cit.*, p. 51.

Gide et de Rivière, mais aussi par Barrès. Car pour le critique, on peut l'envisager comme une interrogation générationnelle : il y aurait bien une « génération de la sincérité », dont les préoccupations affleurent en particulier – suite à l'impulsion première donnée par leurs aînés Gide et Barrès – dans les œuvres de François Mauriac et dans les études de Jacques Rivière. Ce dernier aurait même donné une inflexion décisive en ce sens à la revue dont il était devenu le secrétaire de rédaction : « …peut-être trouvera-t-on que la revue qui devint la revue de Rivière a aidé, dans sa modeste mesure, la génération de la sincérité envers soi-même à dégager et à exprimer sa vertu, comme on dit[1]. » Thibaudet ajoute toutefois une nuance à cette *reductio ad generationem* : la sincérité a toujours constitué une question fondamentale pour les écrivains, les philosophes, les artistes et même les hommes politiques – et a trouvé pour chaque époque et pour chaque cas des réponses différentes :

> Si l'on comparait les générations intellectuelles, morales, littéraires qui se sont succédé depuis trois siècles, on verrait peut-être qu'elles diffèrent moins par l'inventaire de leur trouvaille que par l'itinéraire de leur quête, qu'elles s'acquittent du devoir de sincérité moins à des degrés différents qu'avec des moyens différents, des langages différents. Le terme de sincérité envers soi-même n'a pas le même sens pour le catholique, le protestant, le matérialiste : il n'a pas le même sens pour celui qui écrit et celui qui n'écrit pas ; pour l'homme politique et l'homme littéraire ; il n'a pas le même sens pour le poète, le romancier, le dramaturge. Il y a là un écheveau que le critique, l'analyste, ne parviendra jamais à débrouiller. […] Ce qu'on appelle en création littéraire sincérité, cela n'est-il pas une forme et un but de la création littéraire, autant que sa source[2] ?

Pour Thibaudet, il paraît même difficile de poser la question de la sincérité d'écrivain sur un plan général et abstrait ; elle prend le plus souvent la forme d'une interrogation singulière, propre à chaque écrivain – et que le critique doit considérer comme telle :

> Si le critique pratiquait le devoir de sincérité envers les auteurs autant qu'il aime à leur voir pratiquer le devoir de sincérité envers eux-mêmes, il arriverait à cette conclusion, qu'il n'y a pas entre eux, en cette matière, de mesure commune, que, les sincères une fois estampillés et mis à part (et on sait combien ils sont rares), on se trouve chez eux comme dans un monde d'individus uniques, de sincérités uniques, et telles que la sincérité de l'un paraît le mensonge de l'autre, et réciproquement[3].

[1] « De la sincérité » (*La NRF*, octobre 1929), *RL*, p. 1303.
[2] *Ibid.*, p. 1304.
[3] *Ibid.*, p. 1310-1311.

Et Thibaudet de donner les exemples de Mauriac, de Gide et de Paul Souday, qui se reprochent mutuellement d'être insincères, de « porter un masque », alors qu'ils parlent à partir de « lieux » différents. Ce serait donc la tâche du critique de réévaluer les sincérités particulières, de les juger selon leur développement spécifique, et de revenir aux singularités contre la tendance des écrivains à généraliser leur propre démarche – et par là à exclure tout ce qui ne s'y conforme pas.

Le critique va tenter d'appliquer cette approche à Barrès, qui fournirait un exemple bien particulier dans son rapport à la sincérité. Comme pour Lamartine, on aurait ici le cas d'un écrivain qui, à un moment donné de sa carrière, aurait rejeté sa sincérité au profit de l'image – passée ou future – qu'il escomptait donner de lui-même. Pour Thibaudet, ces deux exemples de « théâtrocrates » pris au piège de leur propre image – et donc d' « une sincérité qui décroît » – présentent malgré tout « une allure dramatique et grandiose[1] ». Ces dilemmes de la sincérité constituent d'ailleurs en eux-mêmes une sorte de spectacle intérieur livré au public – un phénomène, par excellence, « théâtrocratique » :

> …il y a eu sous nos yeux pendant longtemps un problème de la sincérité barrésienne, merveilleusement nuancé et passionnant. Barrès a écrit le *Jardin de Bérénice* (qui s'appelait d'abord *Qualis artifex pereo*) pour expliquer qu'il ne lui serait plus possible de retrouver la sincérité d'*Un homme libre* […]. Tout se passe comme si un Barrès et un Lamartine greffaient une sincérité sur une autre, entaient une sincérité décorative sur une sincérité de poète ou d'analyste. Barrès sacrifie la sincérité d'*Un homme libre* à une image future qu'il souhaiterait donner, mais il semble qu'il la sacrifie avec une autre sincérité, comme Antisthène foulait aux pieds l'orgueil de Platon avec un autre orgueil. Le dernier objet de ses vœux, celui qui a commandé le second Barrès et qui lui a imposé une attitude, c'est, écrit-il dans le *Voyage de Sparte*, « une mémoire solide et resplendissante au milieu de la cité. » Il y a pour le critique, ici, deux discours possibles, l'un sur le gain l'autre sur la perte[2].

Deux « sincérités » seraient donc en conflit chez Barrès : celle de l' « homme libre », de l'égotiste, et celle de l'homme « dévoué » à la cité ; quant au critique, il pourrait valoriser tantôt l'une, tantôt l'autre, selon le point de vue choisi. Il arrive parfois en effet que Thibaudet cherche à légitimer ce deuxième type de « sincérité », alors même qu'il présente toutes les apparences de la dissimulation ou du déni, comme l'ont prouvé la plupart des campagnes polémiques de Barrès, et en particulier l'affaire Dreyfus. C'est qu'il s'agirait là

[1] *Ibid.*, p. 1308.
[2] *Ibid.*, p. 1309.

moins de compromission que d'attachement à une sincérité « supérieure » – une forme de *pia fraus*, précise le critique… Celui-ci met en avant cette dimension dans son parallèle entre les deux « princes lorrains », Barrès et Poincaré :

> …dans cette attitude publique, dans cette volonté tendue d'attitude publique, qui ne vise d'ailleurs qu'à sous-tendre une attitude nationale, ni l'un ni l'autre ne jouent un rôle de comédien. Leur statue peut prendre des lignes conventionnelles, impliquer la sculpture d'Institut, elle est taillée dans un marbre de pure probité. Ils répandent à la lumière leur être profond, et l'un au milieu du monde artificiels des littérateurs, l'autre dans celui de la combinaison politicienne, ils rendent un son particulier et concordant de sincérité. Une sincérité de fond, non de détail, et qui n'exclut pas, pour un service supérieur, pour le service national, voire pour la tactique parlementaire, la *pia fraus* : en celle-ci l'un par sa souplesse d'écrivain, l'autre par son habileté procédurière, deviennent maîtres[1].

Sur le plan des relations au lectorat et aux « disciples », les accommodements de Barrès avec sa sincérité, en particulier pendant et après la guerre, seraient dus à sa position intenable, face à un public divisé en groupes antagonistes – entre une « gauche » qui lui reproche sa politique va-t-en-guerre et une droite maurrassienne inflexible sur les questions de morale –, et que seule une véritable « politique littéraire » aurait permis de rendre supportable :

> Entre ceux qui ne voulaient qu'un Barrès mobilisé et ceux qui ne s'attachaient qu'à l'homme libre, il était obligé à une double défense. Il avait une droite et une gauche, ce qui contraint un gouvernement à des jeux d'équilibre. Il défendait son œuvre de guerre contre les murmures et les interruptions railleuses de sa gauche. Il répondait sur sa droite à l'interpellation sur l'Oronte. Barrès n'a pas seulement fait une littérature politique, mais aussi une politique littéraire. Je suis loin de le lui reprocher. Tout cela est pris dans un fonds solide de sincérité et dans une parfaite harmonie de mouvements. Le style de sa vie pourrait servir d'exemple et de leçon à plusieurs de ses successeurs[2].

Encore une fois, ces accommodements seraient excusés par un « fonds solide de sincérité », par une « harmonie de mouvements » qu'aucune fausse note ne viendrait, au final, déparer. Pour le critique, le « style de vie » dédouanerait en partie Barrès de ses errements idéologiques, au nom d'un mouvement vital plus profond et plus vrai que les apparences superficielles des doctrines...

---

[1] *Les Princes lorrains*, *op. cit.*, p. 158.
[2] « Barrès à Sion-Vaudémont » (*La NRF*, 1er octobre 1928), *RL*, p. 1250-1251.

3.5. Barrès « mythomane »

On le voit, la question de la sincérité tient en fait au problème plus général du rapport à la vérité. Elle est donc aussi liée au rôle que l'écrivain compte jouer dans les débats sociétaux et politiques de son temps. Or, Barrès représente un type bien particulier d'intellectuel, dont Thibaudet tente de comprendre les motivations – en minimisant aussi, il faut le dire, les implications idéologiques concrètes de ces dernières.

Pour le critique, ce qui caractérise en premier lieu le rapport de Barrès à la vérité, c'est son « génie du mythe », que l'écrivain aurait à la fois théorisé et mis en pratique, dès sa trilogie égotiste : « Les trois livres du *Culte du Moi* étaient déjà non seulement une architecture extraordinaire de mythes, mais un système, une théorie du mythe[1]. » Chaque personnage y détiendrait en effet une sorte de potentiel allégorique, que le texte chercherait à dramatiser tout en dévoilant le processus de mythification à l'œuvre. L'engagement politique n'échapperait pas moins que la fiction à cette « mythomanie » : puisque celle-ci consisterait « à voir dans les êtres, comme dans les choses, non ce qu'ils sont, mais ce qu'ils signifient », toute la vie politique a pu être réduite par l'écrivain nationaliste à une série de symboles :

> Boulanger était un zéro, mais pour un Lorrain, il *signifiait* la Revanche, – et ce zéro multipliait. Il était fort possible que Dreyfus n'eût pas écrit le bordereau, mais Dreyfus signifiait la trahison, Dreyfus n'était plus un officier, mais une affaire, l'Affaire. De là, la place de Barrès au premier rang de cette affaire[2].

Pour Thibaudet, cette tendance ne serait toutefois pas propre à Barrès, elle aurait même constitué le soubassement psychologique de la plupart des acteurs de l'Affaire – ceux du moins qui pouvaient se réclamer de sa « mystique », qu'ils soient dreyfusards ou antidreyfusards : « La mythomanie a marqué tous ceux qui sont entrés dans la vie spirituelle par cette affaire, les Maurras, les Péguy, les Sorel, les Benda : à plus forte raison un professionnel du mythe comme Barrès y trouvait-il le lit naturel de ses eaux et sa pente nécessaire[3]. » Une différence notable aurait subsisté toutefois entre eux : « …à la

[1] *Ibid.*, p. 1252,
[2] *Ibid.*, p. 1253.
[3] *Ibid.*

différence des autres intellectuels de l'ère Dreyfus, les mythes de Barrès étaient es mythes de poètes. Ils en avaient l'ampleur, le prestige, la musique et le vague[1]. »

En fait, le type de vérité en jeu chez Barrès relèverait de ce que Thibaudet appelle, dans un article de 1935, l' « explication littéraire[2] ». Il y aurait en effet des vérités littéraires, par essence « vagues », mais dont se nourrit la vie sociale dans son ensemble, et sans lesquelles, selon le critique, cette dernière paraîtrait difficilement concevable. Toutes ces « vérités littéraires », d'ailleurs, s'équilibreraient mutuellement, créant une sorte de vérité collective, issue de la confrontation des opinions particulières.

Le nationalisme ressortirait précisément à ce type d' « explication littéraire ». Thibaudet, dans le dialogue des *Princes lorrains*, attribue au personnage du Bourguignon – auquel il confère une part des ses propres opinions, mais qu'il aime aussi soumettre au débat contradictoire lancé par les autres protagonistes – cette idée que les idéologies nationalistes ne devraient être comprises que dans cet horizon essentiellement littéraire, selon ces « vérités vagues » qui ne demanderaient pas, en quelque sorte, à être prises trop à la lettre :

> La mobilisation intellectuelle dont vous parliez reste une image littéraire, et nos docteurs du nationalisme, les Maurras et les Barrès, produits de littérature et hommes de littérature, enveloppent d'un commentaire et d'une illustration littéraires de vieilles réalités, de vieux procès, qui n'ont rien de littéraire, et que d'autres hommes nous exposent dans leur nudité authentique[3].

Dans son article de *La NRF* sur l' « explication littéraire », Thibaudet désire d'ailleurs plaider les « circonstances atténuantes » pour ce type de « vérités », et en particulier pour l'une d'entre elles, celle de « vérité française ». S'il ne veut pas « mettre sur un trône » cette dernière, il cherche toutefois à montrer l'intérêt qu'il y aurait à « la garder en service[4] ». Trois raisons sont avancées par le critique. Des raisons historiques d'abord : il semblerait que l'idée d'une « vérité nationale » (ou « ethnique ») ait toujours fait partie du « langage commun de la civilisation » ; les « anciens », « croyant que chaque peuple a sa vérité religieuse », auraient toujours tenu en respect les divinités des autres nations[5]. Pour Thibaudet, cette position, entérinée en Grèce par les Académiciens, ne serait finalement

---

[1] *Ibid.*
[2] « De l'explication dans les lettres » (*La NRF*, 1er octobre 1935).
[3] *Les Princes lorrains*, *op. cit.*, p. 256.
[4] « De l'explication dans les lettres » (*La NRF*, 1er octobre 1935), *RL*, p. 1565.
[5] *Ibid.*

pas si différente des convictions pluralistes et pragmatiques qui auraient cours à son époque.

En outre, ces vérités resteraient défendables, selon le critique, tant que l'on saurait faire le départ entre un usage modéré et profitable de celles-ci, et un usage abusif favorisant l'injustice :

> … l'usage de cette idée dépend beaucoup de l'interprétation et des suites qu'on lui donne. Des notions de vérité française et de vérité allemande, on peut tirer soit un principe de tolérance, soit un principe de fanatisme. On peut les appliquer utilement ou dangereusement. Barrès les applique assez utilement dans les *Amitiés françaises*, où est en jeu une question d'éducation, d'homme total à former. Il les a appliquées très dangereusement dans l'affaire Dreyfus, où, de son fait et de celui des siens, la question de l'authenticité du bordereau, purement technique, a été dès le début, engagée dans l'idée de vérité nationale ou de vérité utile[1].

Enfin, ce type de vérité demeurerait efficace avant tout dans l' « explication » historique, alors que son application à l'actualité – ainsi que, plus largement, l'usage qu'on en ferait pour fonder l'avenir d'une société – serait plutôt source d'égarement intellectuel :

> …l'idée de vérité nationale (ne la confondons pas avec la notion de l'intérêt national), périlleuse et trompeuse quand il s'agit d'éclairer une action à entreprendre, de trouver une règle à suivre, de déterminer un futur, reprend ses avantages comme instrument d'explication littéraire, quand il s'agit de montrer, de rendre intelligible un événement passé sur lequel nous ne pouvons plus rien. Elle se lie alors à un état d'esprit historique, à un discours historique, elle appartient, comme l'a vu Taine, à un ordre et à un déterminisme oratoire, ceux de l'explication dans les lettres[2].

Dans ce dernier argument, on sent poindre, à nouveau, les réflexes bergsoniens de Thibaudet. Le passé seul pourrait être expliqué par une théorie déterministe, qui resterait d'ailleurs, avant tout, une conception « oratoire » du temps et de son développement – un schème purement verbal en quelque sorte, ayant une vertu explicative pour le « déjà fait », mais impropre à l'action concrète. Quant au présent et à l'avenir, ils demeureraient encore dans l'indétermination, ils seraient pris dans une « évolution créatrice » où tout demeure possible. Bref, le déterminisme serait surtout une vue de l'esprit, et ne garderait sa pertinence qu'en le restant.

---

[1] *Ibid.*
[2] *Ibid.*, p. 1566.

Dans cette perspective, Thibaudet distingue deux versants de l'œuvre barrésienne, à partir de deux façons d'appliquer l'idée de « vérité nationale » au réel. La Lorraine décrite dans *Un homme libre* serait « un chef-d'œuvre », sans doute parce qu'elle relèverait de la fiction, d'un espace verbal autonome qui ne recherche en fin de compte aucun transfert dans la réalité – si ce n'est dans celle du « Moi » et de son développement –, alors que des entités similaires, convoquées dans les débats de l'affaire Dreyfus (notamment dans les *Scènes et doctrines du nationalisme*) ou dans le « bourrage de crâne » de la Grande Guerre (dans *L'Âme française et la guerre*), paraissent au contraire bien « faibles » au critique[1]. Celui-ci n'hésite pas d'ailleurs à conclure : « A la réussite dans le déterminisme d'explication, répond un échec très net quand le déterminisme prétend dépasser l'explication du passé pour créer un avenir, et agir. Tentations et déceptions éternelles des déterminismes[2] ! »

Dans d'autres textes, cette « vérité nationale », telle que Barrès la conçoit, demeure légitime aux yeux de Thibaudet du moment qu'elle reste en lien étroit avec son égotisme, qu'elle ne s'en veut que le prolongement. Lié au développement d'une conscience particulière et au statut de ses représentations, le nationalisme serait alors une sorte de vérité « oxymorique » : singulière, contingente, vouée à être dépassée et tirant toute sa valeur de se savoir ainsi transitoire :

> Il faut [à Barrès] ces vérités personnelles, ces vérités vivantes ou vécues qui sont la raison du traditionalisme. Il n'y a pas de nationalisme sans cela. C'est dire qu'il n'y a pas de nationalisme sans une façon égotiste, liée à une personne, à un temps, à un pays, de poser les problèmes[3].

C'est encore ce qu'affirme le Bourguignon, dans *Les Princes lorrains* :

> Vérités littéraires, d'agrément, de mode, et qui seront passées demain, c'est-à-dire remplacées ; mais aujourd'hui vérités vivantes encore, et qui nous nourrissent. Cueillons le fruit pendant qu'il est mûr, prenons le remède pendant qu'il guérit[4].

Pour Thibaudet, la « vérité nationale », à la fois remède et poison, ne serait donc pas en soi nuisible. Ses effets bénéfiques dépendraient du moment choisi, et des personnes désignées pour en faire usage. En outre, tant qu'elle se conçoit comme une « vérité vivante », elle resterait admissible – même si elle ne présente à priori aucune apparence de

[1] *Ibid.*
[2] *Ibid.*
[3] *La Vie de Maurice Barrès*, p. 104.
[4] *Les Princes lorrains*, *op. cit.*, p. 226.

justesse. Après la mort de Barrès, Thibaudet jugera certains textes à l'aune de cette distinction, comme il le fera par exemple – et ce n'est pas tout à fait un hasard, le critique connaissant les filiations intellectuelles – avec l'essai de Drieu la Rochelle, *L'Europe contre les patries* :

> Je suis persuadé que Barrès, qui avait porté grande attention aux premiers essais de Drieu, l'eût discuté et même aimé. Il faut distinguer entre les idées justes et les idées vivantes. Barrès considéra toujours les idées dans leur ligne de vie plutôt que sous leur angle de vérité. Il eût été sensible à la ligne de vie qui anime celles de Drieu[1].

C'est précisément cette distinction de Barrès entre « vérités vivantes » et « vérités justes » qui scandalise au même moment André Gide et Julien Benda. La plupart des essais de ce dernier peuvent d'ailleurs être lus comme l'incessante reprise d'une même critique, poussée parfois, il est vrai, jusqu'à l'obsession et qui ne distingue pas toujours pour le mieux ses cibles (la littérature contemporaine dans son ensemble n'échappant pas à l'anathème), mais dont l'argumentation est au final des plus cohérentes : la distinction entre ces deux types de vérité, qui serait en vogue chez les littérateurs au moins depuis Barrès, est purement sophistique. Thibaudet, lui, paraît s'en accommoder jusqu'à un certain point. La vérité « terrienne » de Barrès, inspirée initialement de Taine, ferait en tout cas partie, selon lui, de la vie normale de la république des Lettres en France – de ce qui constituerait, à ce moment-là de son histoire, son fonctionnement « naturel » :

> L'explication littéraire terrienne lancée par Taine est plus ou moins à l'origine de la philosophie nationaliste de Barrès ou de Maurras. / Elle est d'ailleurs parfaitement française, et on l'imagine difficilement, avec cette forme, née ailleurs qu'en France. Il y faut d'abord une république des Lettres, puisque la République tout court reçoit une explication en somme littéraire, et que l'opinion agrée. Il y faut ensuite des habitudes de propriétaire, un goût de la terre, un réalisme de jardinier. […] Il y a fallu enfin une lenteur accordée à la durée d'un vieux pays, la transmission d'un bien d'une génération à une autre, la génération de Taine saisissant, comme on dit en droit, la génération de Barrès et de Maurras, et un discours logique, nombreux, orné, qui se produit comme un arbre, – le fameux arbre de M. Taine, l'arbre totem du nationalisme littéraire[2].

En somme, la « vérité nationale » trouverait une de ses justifications dans ce qui constitue le propre… de la nation française ! Thibaudet n'évite pas ici l'argument

[1] « La jeune Europe » (*Les Nouvelles Littéraires*, 15 août 1931), *RP*, p. 631.
[2] « De l'explication dans les lettres » (*La NRF*, 1er octobre 1935), *RL*, p. 1566-1567.

circulaire. Mais il souligne aussi la nécessité d'une certaine configuration de la république des Lettres pour la diffusion d'une telle philosophie « terrienne », et c'est en cela que son analyse demeure intéressante : le nationalisme n'aurait pu se développer, en France, qu'à partir d'un type de vérité privilégié par le monde littéraire et par les écrivains en général. Mais en historisant de cette façon l'émergence du nationalisme, Thibaudet a tendance à tomber malgré tout (et peut-être malgré lui) dans une certaine forme de déterminisme – rendue encore plus manifeste ici par l'utilisation de l'image de l'arbre –, qui justifie *de facto* la place du nationalisme en France.

Il est d'ailleurs assez fréquent que Thibaudet, par une volonté d'explication et de clarté pédagogique, et aussi sans doute par souci de comprendre de l'intérieur le développement d'une conscience, tombe à son tour dans ce type de « vérités littéraires », en particulier lorsqu'il use de métaphores qui « naturalisent » l'objet qu'elles désignent de façon figurée. Le critique utilise par exemple, comme Barrès lui-même, des métaphores biologisantes pour saisir le parcours de l'écrivain, et en particulier sa « conversion » nationaliste – naturalisant du même coup ce qui relève d'abord d'une construction idéologique qui n'est rien moins que « naturelle ». Le glissement qui s'opère dans le passage suivant est en cela significatif :

> La vérité est que l'égotisme et le nationalisme de M. Barrès gardent entre eux exactement le rapport de la masse vivante à la coquille, – que la coquille se moule sur le corps qui l'a peu à peu, à petits coups d'expériences, secrétée. […] Il a construit la sienne aux mesures de son corps. L'intérêt de son œuvre consiste précisément à nous permettre de manier une intelligence déposée immédiatement par une sensibilité, de suivre de l'une à l'autre l'une des opérations supérieures de la vie[1].

On le voit, la métaphore de l'être vivant qui sécrète sa coquille – c'est-à-dire de l'écrivain qui conçoit son idéologie – permet ensuite de considérer ce processus, tout « naturellement », comme « l'une des opérations supérieures de la vie »… La conclusion a été préparée ici par la métaphore, et elle n'est pas sans conséquence sur les directions interprétatives du critique. Outre ces métaphores tirées des sciences naturelles, Thibaudet utilise aussi parfois des comparaisons issues de la physique – comme celles de l' « énergétique » – pour qualifier l'œuvre de Barrès et ses apparents revirements :

[1] *La Vie de Maurice Barrès*, p. 103.

> S'il fallait réunir [ses diverses époques] ici sous un même point de vue, je dirais que l'effort de M. Barrès, depuis *Sous l'œil des Barbares* jusqu'à *La Colline Inspirée*, depuis le *Culte du Moi* jusqu'à la *Grande Pitié des Églises*, tend plus ou moins consciemment, orientée par une idée constante de l'énergie, à constituer une sorte d'énergétique générale, capable de fournir des méthodes tant à l'activité égotiste qu'à l'activité collective, capable surtout de cette *translatio* dont parle Bacon, d'appliquer avec la plus perspicace mobilité les méthodes de l'une au domaine de l'autre[1].

Il est vrai que l'imaginaire « fin-de-siècle » a été fasciné par les prétendues conséquences métaphysiques du second principe de la thermodynamique, et plus généralement par les notions de conservation et de déperdition d'énergie[2]. Mais là encore, on ne sait plus très bien si Thibaudet confère à cette métaphore une valeur épistémologique véritable, ou s'il s'agit plus subtilement, en l'employant dans ce contexte, d'épouser l'imaginaire propre d'un auteur et de son époque.

Ainsi, Thibaudet ne prévient pas toujours le principal risque encouru par sa méthode critique dans son application à Barrès : celui de légitimer en partie le nationalisme – cela malgré les précautions rhétoriques, et malgré aussi les propres positions politiques de Thibaudet qui, dans l'ensemble, seraient plutôt à rattacher aux tendances radicales-socialistes. En essayant d'expliquer la logique des « vérités littéraires », et parmi elles celle de la « philosophie de la terre », le critique tombe parfois lui-même dans certains raccourcis, voire dans les sophismes qui sont typiques de ce genre de « vérité ». Il n'est donc pas toujours sans danger de comprendre de l'intérieur, par « sympathie », la logique créatrice d'un écrivain…

3.6. Une esthétisation du nationalisme barrésien ?

La question, plus généralement, se pose : peut-on en effet parler d'une esthétisation, de la part de Thibaudet, du nationalisme barrésien ? La façon de réduire l'œuvre de l'écrivain lorrain, jusque dans ses aspects les plus idéologiques, à la mise en scène d'un « style de vie », ne fait-elle pas oublier la portée réelle des engagements politiques du doctrinaire, au profit d'un axe d'interprétation purement littéraire ? Il semble en tout cas que le critique n'échappe pas toujours à une sorte de relativisme face aux dimensions proprement

[1] *Ibid.*, p. 106.
[2] Voir Pierre Citti, *Contre la décadence*, *op. cit.*, p. 113-126.

idéologiques de l'œuvre. Michel Leymarie souligne d'ailleurs cet aspect de la critique de Thibaudet, qu'il perçoit surtout dans son analyse de Charles Maurras, mais qui semble s'appliquer aussi à ses études sur Barrès. Dans *Trente ans de vie française*, mais aussi dans nombre d'articles, le critique envisage en effet le fondateur de l'Action française – et son mouvement – sous un angle avant tout « culturel », comme nous le rappelle l'historien :

> Certes, ce point de départ esthétique et criticiste est reconnu par Maurras dans *L'Avenir de l'Intelligence* ; mais le choix de traiter d'abord Maurras en littérateur et en critique, – tout en ne négligeant pas la culture politique de l'Action Française –, cette majoration du littéraire par rapport au politique, cette attention portée prioritairement sur la « culture au sens complexe et délicat du mot » sont lourds de conséquences quant à la nature des appréciations portées[1].

Selon Leymarie, Thibaudet refuserait même de tirer des conclusions politiques claires à partir des choix esthétiques assumés par les écrivains nationalistes :

> Le critique refuse que l'on tire une conclusion politique d'un point de vue esthétique. En valorisant constamment ce dernier, il en vient à considérer les positions idéologiques ou politiques de auteurs nationalistes comme secondaires au risque, parfois, de ne pas en mesurer les implications pratiques[2].

L'analyse de l'œuvre barrésienne souffre sans doute de tels biais, même s'il semblerait à priori plus légitime, pour ce second cas – Maurras étant, lui, tout entier engagé dans les combats idéologiques –, de différencier l'œuvre proprement littéraire des luttes politiques. Quelques exemples significatifs confirment toutefois le constat de Michel Leymarie.

En fait, cette tendance à l'esthétisation du nationalisme est particulièrement sensible dans *La Vie de Maurice Barrès* – ce qui n'est pas tout à fait surprenant, puisqu'il s'agit là d'une monographie où le critique essaie de « sympathiser » avec les mouvements profonds d'une « vie ». A plusieurs reprises, on l'a vu, Thibaudet fait du nationalisme un prolongement de l'égotisme, et il semble adhérer aux métaphores que l'écrivain utilise pour justifier son parcours intellectuel. Le nationalisme est parfois même réduit à un pur geste esthétique, à une manière de contrebalancer « harmonieusement » le « bohémianisme » de l'auteur :

> Si M. Barrès ne l'avait ni éprouvé, ni conçu, ni pensé du point de vue du bohémianisme, je suis persuadé que ce serait un nationalisme fade. Les délices des

[1] Michel Leymarie, *op. cit.*, p. 48.
[2] *Ibid.*, p. 48.

> belles *Amitiés françaises* viennent de ce qu'elles sont soutenues par la sensibilité de l'*Homme libre*. Allons plus loin. Ce n'est pas seulement un nationalisme vivant et fort, c'est une nation vivante et forte qui comporte cette dualité ou cette pluralité. La Lorraine d'*Un homme Libre*, bien que prise dans la vérité et éclairée de beaux aperçus à la Michelet, n'en est pas moins conçue en partie comme un paysage intérieur qui rappelle ceux qu'aima le symbolisme, ceux du *Voyage d'Urien*. Et inversement ce sont des paysages intérieurs qui ont conformé à leur finesse, pour M. Barrès, tant d'aspects de la terre et de l'âme françaises. L'image de la vie double ou multiple vaut dans les deux ordres. Vie de l'individu et vie de la nation fournissent deux figures analogues[1].

On ne peut être ici que frappé par la prégnance du vocabulaire esthétique à valeur axiologique, relevant pour l'essentiel de l'appréciation sensorielle (« nationalisme fade », « délices ») et du « beau ». On retrouve aussi cette insistance sur la « belle musique » des idées barrésiennes dans le passage suivant :

> Le sentiment de la terre et des morts est resté chez M. Barrès une magnifique capacité de musique. Il a pris naturellement la suite de tout un ample mouvement de fleuve qui traverse le XIX^e^ siècle ; il nous donne quelques-uns des plaisirs dont jouissent Sturel et Saint-Phlin en descendant la Moselle. Il serait exagéré de dire que M. Barrès en a tiré une doctrine : ce qui s'en dégage c'est une préparation à une doctrine. […] Et quand il parle de la discipline qu'il a trouvée, j'entends surtout qu'il parle de la discipline individuelle dont tous les traits étaient dans *Un Homme Libre*. […] L'essentiel est que M. Barrès ait tiré de la terre et des morts une belle musique, qu'il ait mis au jour une idée de la terre et une idée de la mort[2].

La Terre et les Morts deviennent ainsi un motif avant tout esthétique, une source de « plaisir », qui viendrait conclure toute la tradition littéraire esthétisante du siècle précédent. Du même coup, Thibaudet sous-estime volontairement les conséquences pratiques – et collectives – de ces idées, dont l'impact politique passe au second plan. Ce qui compte désormais, c'est leur valeur pour l'individu Barrès – et sans doute, à travers lui, pour tous les lecteurs en tant qu'individus. Le critique minimise aussi la cohérence idéologique du nationalisme barrésien : en le réduisant à la « préparation à une doctrine », il semble occulter le fait que ces idées participent d'une constellation idéologique plus vaste, qui a pris forme au tournant du siècle, et dont Zeev Sternhell a bien montré les idées-forces qui la rassemblaient. Barrès n'est donc pas qu'une monade isolée, mais le point de convergence de multiples tendances idéologiques, qui chez lui formeront assez

[1] *La Vie de Maurice Barrès*, p. 72.
[2] *Ibid.*, p. 114-115.

vite système. L'ambiguïté de ces analyses « esthétisantes » tient enfin à la position exacte du critique ; car s'il est tout à fait possible que le nationalisme barrésien soit, en fin de compte, un prolongement de l'esthétisme fin-de-siècle, le critique doit-il pour autant emboîter le pas des motivations supposées du jeune Barrès, et considérer son nationalisme comme une création avant tout littéraire ? Il y a peut-être ici, de la part de Thibaudet, une confusion entre son objet et la méthode critique utilisée pour l'analyser.

Cette esthétisation a aussi des conséquences dans la façon de considérer les principales dérives de l'idéologie de Barrès. Il en va ainsi de son antisémitisme, qui surgit explicitement dans ses articles autour de l'Affaire, mais qui apparaît aussi dans certains passages de son œuvre (comme dans *Leurs figures*, par exemple). Or, dans *La Vie de Maurice Barrès*, cet antisémitisme est réduit par Thibaudet à une manifestation parmi d'autres du goût de l'auteur pour les « jeux cruels », un goût qui aurait été « excité » par des « spectacles » aussi divers que le scandale de Panama et le procès de Rennes, et qui aurait trouvé en Espagne sa patrie d'élection :

> L'Espagne, seul pays qui ait conservé dans les centres de sa vie, dans sa moelle épinière, avec ses arènes de taureaux, une image de cirque, fournit à M. Barrès, à un certain goût chez lui de guerre et de cruauté, un fauteuil sur les scènes vivantes et sanglantes d'un théâtre vrai. Des images espagnoles donnent à la vie parisienne la figure du Cirque. […] Ainsi la vie politique, les tumultes et les luttes parlementaires fournissent une excitation plus grande lorsqu'elles satisfont chez un spectateur les puissances de haine, une soif de voir la bête saigner, une volupté de regarder l'homme souffrir. / *Du Sang, de la Volupté et de la Mort*, *Leurs Figures*, toute la partie des *Scènes et Doctrines du Nationalisme* consacrée au procès de Rennes, épanouissent ces instincts[1].

Thibaudet va même plus loin : il n'y aurait pas de quoi se scandaliser devant l'existence de tels instincts cruels chez l'artiste, puisqu'ils pourraient bien être, en fait, un des stimulants essentiels de sa création :

> Mais rien ne vaut (ou ne valait avant l'âge mûr et les responsabilités) pour un amateur vrai comme M. Barrès la guerre civile. Il serait naïf de se scandaliser. La nature de son art et peut-être de l'art requiert bien un instinct de ce genre. *Leurs Figures* et telles pages des *Scènes et Doctrines* ont une valeur littéraire bien supérieure aux dix à quinze volumes où M. Barrès a réuni ses articles quotidiens de guerre[2].

[1] *Ibid.*, p. 33-34.
[2] *Ibid.*

Un peu plus loin, citant un passage de *Greco ou le secret de Tolède*, où Barrès décrit avec complaisance une scène de pogrom médiéval à Tolède, Thibaudet se contente, pour tout commentaire, d'une forme d'ironie assez désinvolte, en concluant la citation par cette exclamation : « Le brave pays et le bon temps ! » Il remarque aussi que l'esthète blasé, qui se sait anachronique avec son « âme de Romain au cirque », ne trouve plus à se rassasier de spectacles cruels, en Espagne, qu'à travers la tauromachie : « L'Espagne a perdu l'habitude de ce genre de spectacles [les pogroms]. Mais les courses de taureaux demeurent, et leur excitation, mêlées à l'électricité d'une assemblée parlementaire, figurent pour M. Barrès un centre de volupté nerveuse[1]. » Le spectacle de la cruauté est présenté ici comme dépourvu de valeur idéologique : il ne relèverait que de la seule nécessité physiologique de l'artiste. Le critique termine d'ailleurs tout ce passage par une autre citation, un court dialogue entre la mère et le père Ubu, où devant un crâne fendu, ce dernier s'exclame : « Quel beau spectacle ! ». L'antisémitisme est ramené ici par Thibaudet, un peu cavalièrement, à une forme d'excès littéraire ; il ne serait, chez Barrès, qu'un élément de sa recherche égotiste de « sensations », qu'un « jeu » mental, et non une conséquence directe de sa doctrine nationaliste.

[1] *Ibid.*, p. 35.

4. Barrès et la vision « binoculaire » du critique

4.1. La littérature française, ou l'un et le multiple

Ces derniers exemples sont révélateurs de certains « glissements » de la critique de Thibaudet, qui tiennent sans doute au choix même de sa méthode, et au caractère bien particulier de l'objet auquel elle s'applique. Nous verrons toutefois, plus bas, que le critique ne manquera pas non plus, à de multiples reprises, de souligner les limites de l'œuvre barrésienne – et aussi, en particulier à partir des années 1930, ce qui en constitue les possibles dérives.

Il ne fait pas de doute que l'approche « interne » de la création barrésienne, et de la figure auctoriale qui lui donnerait sa cohérence, est en partie responsable de cette occultation relative des enjeux idéologiques présents dans les textes – ou plutôt occultation de leur motivation réelle et de leurs effets politiques. Ce point de vue interne, qui fonctionne par projection empathique, est certes contrebalancé par les analyses sociologiques qui émaillent les études plus spécifiquement politiques que sont *Les Princes lorrains*, *La République des professeurs* ou encore *Les idées politiques de la France*. Cependant, même ces ouvrages, qui abordent de front la question idéologique, et dans lesquels Thibaudet maintient la distance objectivante du classificateur, font preuve d'une relative complaisance envers Barrès et les représentants de la droite nationaliste, dont les idées, aussi radicales fussent-elles, relèveraient en fin de compte de la littérature. Et pourtant, rappelons-le : Thibaudet ne partageait guère les options du nationalisme, qu'il fût barrésien ou maurrassien. Pour comprendre cette place en apparence disproportionnée occupée par Barrès dans ses études, il convient peut-être de rappeler ici certains principes essentiels qui conditionnent sa vision de la critique.

Outre les motivations d'ordre personnel que nous avons déjà recensées, tenant à la formation intellectuelle de Thibaudet et à son parcours professionnel, on peut ajouter que ses conceptions mêmes de la littérature devaient donner une place de choix, dans son horizon critique, à Barrès et à son œuvre.

La littérature française est conçue, chez lui, à travers une vision à la fois « unitaire » et « pluraliste ». Unitaire en ce que la littérature, en France, aurait toujours évolué comme un organisme cohérent, comme un « même homme qui dure (ajoutons : qui change) et qui

apprend continuellement[1]», et formant au final une tradition indivise sans cesse reprise et rediscutée par la postérité[2].

Ce caractère unitaire de la littérature prend forme à travers la république des Lettres – la « république autonome des Lettres », précise le critique –, dans laquelle chaque écrivain occupe une place définie – par ses prises de position dans les débats contemporains comme dans son rapport à la tradition. Thibaudet insiste aussi sur le fait qu'il s'agit là d'un phénomène qui a une prégnance toute particulière en France :

> On peut d'ailleurs très bien se passer d'une république autonome des Lettres, et certains pays s'entraînent plus ou moins à s'en passer. L'histoire de la France montre que chez nous on s'en est tout de même passé plus difficilement que de la République tout court. La France est un pays où la république des Lettres existe[3].

Cette république des Lettres serait aussi « pluraliste » : elle serait « une société d'idées » formée par la « collaboration » de toutes les « demi-explications littéraires » (les fameuses « vérités littéraires ») qui la composent, et à l'équilibre desquelles s'emploie à veiller ladite république[4]. Ce pluralisme pourrait en fait être réduit, la plupart du temps, à une structure duale, synthétisée à chaque époque par le dialogue au sommet entre deux grands écrivains :

> J'ai le sentiment d'habiter une littérature qui vit sous la loi du plusieurs, ou du couple./ Une loi qui fonctionne dans l'ordre du temps puisque, d'un siècle à l'autre, des génies antithétiques, ou symétriques, se répondent, ou s'opposent, ou se complètent, forment une durée réelle. Mais aussi une loi qui fonctionne dans l'espace, dans le simultané. A une exception près, que je nommerai tout à l'heure [il s'agit de Molière], on chercherait en vain, depuis le XVII^e^ siècle, un génie littéraire placé autrement que dans le plateau d'une balance, sur l'autre plateau de laquelle un autre génie lui fasse équilibre et opposition. Le système des parallèles, auquel Plutarque contraint artificiellement sa biographie gréco-latine, il est suggéré, imposé, avec une manière de nécessité, par le génie de la littérature française. C'est Descartes

[1] « Pour la géographie littéraire » (*La NRF*, avril 1929), *RL*, p. 1278 ; voir aussi Compagnon, *op. cit.*, p. 279.
[2] Et une unité qui prend sens, chez Thibaudet, à partir de la mémoire même du critique, comme le relève Christophe Pradeau : « Fonctionnaire de la durée, sa tâche consiste à comparer, à constituer des familles d'esprits, à multiplier les liaisons entre les siècles, autrement dit à mettre au jour l'unité de la littérature, si même, comme le pensait Sainte-Beuve, il ne se trouve pas ainsi l'inventer. » (Christophe Pradeau, « Albert Thibaudet : la dynamique du mémorable », *Littérature*, n°124, décembre 2001, p. 39).
[3] « De l'explication dans les lettres » (*La NRF*, 1^er^ octobre 1935), *RL*, p. 1564.
[4] *Ibid.*

et Pascal, – Corneille et Racine, – Bossuet et Fénelon, – Voltaire et Rousseau, – Lamartine et Victor Hugo[1].

On retrouve ici le caractère double des conceptions historiques du critique : son caractère « bergsonien », à travers l'idée d'une « durée réelle » du dialogue, qui confirmerait ici l'unité de la littérature française ; de l'autre, une vision « spatiale » et « simultanée », qui explique ces mêmes relations comme l'équilibre des « plateaux » d'une balance, comme les rapports entre des entités « discrètes ».

Par la place qu'il occupe alors dans le paysage littéraire français, Barrès participerait de ce dialogue dual ininterrompu, qui formerait, pour Thibaudet, la tradition même de la littérature en France. Et ce dialogue, on l'a vu, c'est avec Gide qu'il est censé le mener. On comprend que dans cette vision « englobante » de la littérature, aucune voix ne doive être négligée par le critique – et l'importance de celle de Barrès ne pouvait que paraître flagrante à Thibaudet, par son rattachement à une tradition influente (la littérature « théâtrocratique »), dont la généalogie permettrait de remonter à des exemples aussi prestigieux que ceux de Rousseau et de Chateaubriand, ainsi que par le caractère « représentatif » de ses positions idéologiques dans un champ littéraire marqué par le basculement à droite.

De façon plus générale, la position barrésienne aurait acquis une part de sa légitimité dans sa partialité même, voire dans ses excès de partialité. C'est sous cet angle, par exemple, que le critique perçoit l'activité journalistique de Barrès – quitte à s'opposer aux représentations qu'a l'écrivain nationaliste de sa propre fonction. Lorsque ce dernier considère que sa *Chronique de la Grande Guerre* est un « journal intime de la France » – et que par là sa vision exprime celle de tous les Français –, Thibaudet lui rétorque qu'il s'agit d'un pur contresens : rien ne serait plus « extime » que ce recueil d'articles patriotiques et partiaux, qui ne tireraient leur signification que par l'opposition, dans le champ social, à d'autres positions et points de vue : « C'est, comme journal de la France, tout ce qu'on peut imaginer de plus *extime*. Mais un lointain équivalent de *Journal intime* se reconstitue sur le plan social, sur le plan de la France, avec toutes ces voix discordantes[2]. » On ne pourrait parler de journal intime que dans les cas de Montaigne et d'Amiel, dont les « manières » seraient, quant à elles, inenvisageables dans le journalisme :

[1] « Pour la géographie littéraire » (*La NRF*, avril 1929), *RL*, p. 1280.
[2] « Lettres et journaux » (*La NRF*, 1er juin 1923), *RL*, p. 800.

> …le journalisme, le dialogue journalier et journalisant, se passe dans une société, non dans un individu, et […] un Montaigne idéal fonctionne, étendu aux dimensions de la société elle-même, de tous les journaux, comme fonctionne la chambre de compensation où se balancent les comptes commerciaux d'une journée. A la critique simple qui caractérise l'intelligence individuelle d'un Montaigne est substituée, dans la société et par la société, une critique composée, faite des poussées dogmatiques – positives et négatives – qui s'équilibrent[1].

Mais là encore, pour Thibaudet, toutes ces « manières » différentes de penser seraient nécessaires, et trouveraient spontanément leur équilibre : « Il faut des Maurras et il faut des Amiel, comme il faut des Barrès et il faut des Montaigne[2]. » Bref, on ne saurait atteindre la vérité sans cette « vision binoculaire », dans laquelle « la vérité se compose de deux images » : « Dans la réalité sociale comme dans la nature nous ne voyons vrai et clair que par le multiple, le différent, le contrasté[3]. » C'est pourquoi, aux yeux du critique, il était nécessaire que coexistassent durant la guerre, dans le même espace journalistique, le Barrès porte-voix de la propagande officielle dans *L'Écho de Paris*, et Georges de La Fouchardière, le chroniqueur pacifiste du *Canard enchaîné*, deux journalistes qui « n'étaient supportables et bienfaisants que parce qu'ils se faisaient contrepoids[4] ».

A d'autres reprises, le critique souligne le caractère « nécessaire » des positions de Barrès – même si, précisément, il ne les partage pas –, parce qu'elles participeraient d'un dialogue social plus général, et qu'il ne saurait y avoir de dialogue sans désaccord. Il en irait ainsi, par exemple, de l'esprit de mobilisation que l'écrivain nationaliste voudrait voir perdurer après-guerre, et incarné en particulier dans sa « politique rhénane », envers laquelle pourtant Thibaudet deviendra toujours plus critique. Or il semble encore en accepter la légitimité, si ce n'est la pertinence, dans ce passage de *La Vie de Maurice Barrès*, au nom précisément du dialogue et du pluralisme nécessaire à la vie intellectuelle de la nation :

> Puisque notre démobilisation intellectuelle ne peut être complète, puisque notre frontière de l'Est conserve ses bastions, acceptons que M. Barrès reste au service, tienne une place qui doit être occupée. On peut n'être pas plus « nationaliste » qu'il n'est lui-même catholique, et dire pourtant, quand on se défend de le vouloir autre

[1] *Ibid.*
[2] *Ibid.*
[3] « Les *Cahiers* de Barrès » (*La NRF*, 1er janvier 1930), *RL*, p. 1337-1338.
[4] « Lettres et journaux » (*La NRF*, 1er juin 1923), *RL*, p. 801.

> et quand on le défend contre ceux qui le voudraient différent, ce qu'il dit des églises de village pour lesquelles il lutte : C'est pour moi-même que je me bats[1].

4.2. Un critique « hyper-libéral »

Thibaudet ne se contente pas de constater cette pluralité inhérente à la république des Lettres et de s'en faire le défenseur occasionnel. Il assigne aussi au critique, dans sa *Physiologie de la critique* (1930), une fonction précise : celle d' « arbitre » :

> Retenons dès maintenant, la variété et l'antagonisme de mondes littéraires en présence et en lutte, et devant ces luttes, la nécessité d'arbitres, et cet arbitre toujours insuffisant, toujours partial, nécessairement insuffisant et partial qu'est le critique. Et devant cette insuffisance et cette partialité du critique la nécessité de cette chambre de compensation qu'est la critique[2].

Le critique serait donc un arbitre nécessaire, quoique partial. Mais à l'instar des écrivains et des journalistes, il entrerait lui aussi, en s'opposant à d'autres critiques, dans un système d'équilibre, où se forme la vérité collective plus large de « la » critique. Malgré tout, bien que la partialité soit en ce domaine sans doute inévitable – et peut-être même « nécessaire » –, l'idéal du critique tel que Thibaudet le conçoit reste celui du « libéral intégral », qu'il définit ainsi :

> Le libéral intégral, le critique pur, fait figure non d'un homme (ceux qui pensent avec virilité et surtout ceux qui pensent avec leur virilité, le mépriseront), mais d'une chambre de compensation. Ou plutôt il fait fonction non d'un individu mais d'une nature : car c'est la nature qui pense et qui agit sur ce plan d'une pluralité de parties engagées et d'individus spécialisés[3].

Le critique idéal devrait donc tendre en quelque sorte à une forme d'impersonnalité, devenir « une nature ». On n'est pas loin ici de ce « miroir réfléchissant » qui devait métaphoriser, aux yeux de Proust, le créateur de génie, capable de « cesser de vivre pour [lui-même] », de s'effacer comme personnalité au profit de son seul « pouvoir réfléchissant[4] ». Thibaudet use d'ailleurs d'une métaphore qu'il affectionne, celle de la « chambre de compensation », qui revient souvent sous sa plume pour qualifier la

[1] *La Vie de Maurice Barrès*, p. 296.
[2] *Physiologie de la critique*, *op. cit.*, p. 12.
[3] *Ibid.*, p. 34.
[4] Marcel Proust, *A l'ombre des jeunes filles en fleurs*, dans *A la recherche du temps perdu*, t. I, édition publiée sous la direction de Jean-Yves Tadié, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1989, p. 554-555.

fonction d'équilibrage de la critique[1]: métaphore « bancaire » et financière, se rapportant à un lieu abstrait et impersonnel, pour désigner ici une activité sans doute trop souvent liée, pour Thibaudet, au subjectivisme sans frein d'individus de chair et d'os.

C'est au nom de cet idéal « libéral » que Thibaudet revendique la légitimité de son « bilatéralisme », c'est-à-dire de son refus de choisir entre deux positions opposées, mais jugées par lui également valables dans ce grand jeu d'équilibre des opinions et des perspectives divergentes. Posture d'abstinent militant qu'il endosse, par exemple, lorsqu'il se trouve devant deux modèles littéraires opposés, mais qui lui semblent également légitimes, comme devant ces deux types littéraires du « garçon », incarnés respectivement par les personnages de Flaubert et par ceux de Barrès :

> Le Garçon fut chez Flaubert le préposé à la vie. Et bientôt à la vie littéraire. Le Garçon a éloigné de son génie tout automatisme, toute vieillesse ; il a été en lui, rigoureusement, ce qui refusait d'être enterré. Ainsi Flaubert n'a pas connu la décadence ; l'apoplexie l'a abattu sur Bouvard comme le boulet a tué Turenne la veille de sa plus savante bataille. Il a donné à la « vie de garçon » le style de ce qu'on vit. Barrès lui a donné le style de ce qu'on enterre. Et c'est aussi un très beau style. Dans mon bilatéralisme impénitent je refuse de choisir. Je ne m'en abstiens pas par mollesse, mais avec la décision énergique de ne pas décider. Comme on l'a dit d'un homme d'État, je cours m'abstenir[2].

Ce bilatéralisme a aussi des incidences sur les choix politiques. Après la mort de Barrès, le critique multiplie par exemple les parallèles, qu'il voudrait révélateurs, entre l'écrivain nationaliste et la figure de Jaurès, qui appartiennent désormais tous deux à l'histoire, mais dont l'influence reste selon lui toujours aussi déterminante (par leur absence même) sur la France contemporaine. Or, entre ces deux figures dont les portraits sont constitués par une série de différences symétriques, Thibaudet refuse, là encore, de choisir – malgré ce que pourrait lui enjoindre un hypothétique militant socialiste, scandalisé par cette irrésolution du critique :

> Entre Jaurès et Barrès, il faut choisir ? Non, car eux-mêmes n'ont pas choisi, eux-mêmes ont succombé au moment où ils allaient choisir, sans que nous puissions dire ce qu'ils auraient choisi. Ils figurent des destinées ouvertes qui se terminent apparemment par des faillites, mais réellement et intérieurement par la présence de la liberté, et nous obligent à un acte de foi dans l'imprévisible, dans un monde qui se crée. Les deux vides, entre les pleins, s'ouvrent dans un même style. Seul nous

[1] *Physiologie de la critique*, *op. cit.*, p. 44-45.
[2] « Examens de conscience » (*La NRF*, 1er octobre 1926), p. 1119-1120.

importe ici un style, c'est-à-dire un mouvement, une spiritualité vivante et non une matérialité révolue[1].

Les deux hommes, malgré les différences flagrantes entre eux, se rapprocheraient ainsi, aux yeux du critique, par leur destinée commune : existences interrompues alors qu'elles étaient encore en train de « se faire » par des choix décisifs et imminents, mais qui resteront à jamais suspendus ; et existences là encore marquées par un « style », par un « mouvement », celui d'une « spiritualité vivante ». Deux destinées inaccomplies qui offrent ici, en quelque sorte, un miroir au critique, qui peut se reconnaître dans leur « suspens » – même s'il est dans un cas involontaire, et dans l'autre délibérément accepté. Le refus du choix, de la part de Thibaudet, s'articule donc autant sur une conception de l'équilibre des contraires, que sur l'idée bergsonienne d'une absolue liberté des destinées, du moment qu'elles ne sont pas closes sur leurs choix, qu'elles restent « ouvertes ».

Un tel bilatéralisme implique enfin une conception spécifique du « clerc », qui est loin d'être partagée par tous. On perçoit par exemple une polémique sous-jacente entre le critique et Julien Benda sur cette notion – un Benda auquel il reproche son « intellectualisme hyperbolique[2] » et la « curieuse passion d'être seul à avoir raison[3]» –, comme dans le passage suivant, où, selon Antoine Compagnon, Thibaudet « s'oppose […] carrément [à Benda] pour lui dénier [le] titre [de clerc][4] » :

> On doit surtout se garder d'appliquer cette règle du jeu électoral et parlementaire [le loyalisme envers un seul parti] à un jeu tout différent, celui de la critique indépendante, ou, à un degré très supérieur, celui de la cléricature pure, qui n'ont pas seulement le droit, mais le devoir d'être sans parti, sauf aux élections, où il faut tout de même bien voter pour quelqu'un. […] Aussi un critique politique se laissera-t-il avec la plus complète indifférence accuser d'irrésolution ou de dilettantisme. Le reproche ne serait sérieux que pour un homme politique[5].

Contrairement à Benda, qui fait du clerc le défenseur de valeurs précises – celles de la Raison universelle et immuable, contre ce qu'il considère comme les compromissions « séculières » et l'utilitarisme des intellectuels de son temps –, Thibaudet estime, lui, qu'il est préférable au clerc de « choisir » l'irrésolution, l'indétermination et le refus d'un parti

[1] « Barrès et Jaurès » (*La NRF*, 1er décembre 1928), *RP*, p. 372.
[2] « Discussion sur le moderne » (La NRF, 1er mai 1920), *RL*, p. 437.
[3] « Pour les archives de *La Trahison des Clercs* » (*La NRF*, 1er juin 1928), *RP*, p. 357.
[4] Compagnon, *op. cit.*, p. 287.
[5] « En lisant les *Mémoires d'un touriste* » (*La NRF*, 1er décembre 1932), *RP*, p. 508-509.

défini, au profit d'une attention à la diversité des opinions et à leur complémentarité. Position de « grand sympathique[1] », proche de celle d'un Gide, et pour laquelle Benda n'éprouve, lui, qu'antipathie… Rappelons aussi, au passage, que Barrès pouvait figurer comme une sorte de ligne de démarcation entre les deux approches intellectuelles – Benda étant absolument hostile à Barrès, qui représente le « compendium » de tout ce qu'il rejette (culte de l'émotion, « bergsonisme » latent, nationalisme, antisémitisme, compromission avec la politique), alors que Thibaudet est animé envers lui de cette « sympathie » que nous avons mise en évidence plus haut.

Malgré cette volonté affirmée de détachement et de surplomb, il semble toutefois qu'il faille certaines conditions, sociales et politiques, à ce libéralisme de la critique (aussi bien politique que littéraire), à cette profession d'abstention qui considère tout choix comme également justifiable. Thibaudet les relève dans sa préface à la *Physiologie de la critique*, publiée en 1930 :

> La critique est nourrie de ces trois racines : corporative (professeurs et journalistes), historique (goût de l'inventaire), libérale (coexistence de partis ennemis, de parties adverses, encouragées également). Pour que la première racine soit coupée, il suffit que le professeur et le journaliste deviennent des instruments de l'État. Pour que la deuxième racine soit coupée, il suffit d'une activité sociale déversée tout entière vers le futur, vers l'action immédiate, et d'un art jeté à l'impression momentanée. Pour que la troisième racine soit coupée, il suffit que le déclin actuel du libéralisme politique en Europe arrive à ses conclusions et produise ses conséquences[2].

Thibaudet, on le voit, ne fait pas mystère de ce qui menace ici le libéralisme de la « Critique » – puisque c'est par cette majuscule qu'il distingue des critiques littéraires (qui, eux, existeront toujours) cette « puissance qui a pris conscience d'elle-même au XIX^e^ siècle et au commencement du XX^e^, entre les traités de Vienne et ceux de Versailles, et qui éprouve aujourd'hui quelques difficultés à faire renouveler son bail pour un autre siècle[3] ». Cette menace, c'est bien sûr la montée des totalitarismes, manifeste un peu partout en Europe, en cette toute fin des années 1920. Le texte, ici, porte la trace de cette inquiétude. Mais du même coup, il souligne aussi le paradoxe dans lequel s'enferme cette apologie de la critique « libérale » : le libéralisme ne se condamne-t-il pas lui-même,

[1] L'expression est utilisée dans *Exercice d'un enterré vif. Juin 1940-août 1944* (1945), cité par Michel Leymarie, *op. cit.*, p. 142.
[2] *Physiologie de la critique*, *op. cit.*, p. 35.
[3] *Ibid.*

précisément, en montrant un intérêt aussi bienveillant à ses ennemis mortels, les représentants du traditionalisme et du nationalisme le plus fermé ? Au nom de l'équilibre des opinions et du dialogue constructif de la « tradition française », le critique peut-il sans risque donner voix au chapitre à des mouvements d'idées qui dénient au pluralisme sa légitimité ?

Ces questions, Thibaudet ne les a pas lui-même explicitement envisagées, mais elles ressortent des critiques que lui adressent certains commentateurs, comme le jeune Claude Lévi-Strauss, alors intellectuel proche de la SFIO, et auquel n'ont pas échappé les contradictions du « libéralisme » professé par l'auteur des *Idées politiques de la France* :

> Le libéralisme du XIX^e^ siècle était libéral contre quelque chose. M. Thibaudet est libéral pour n'importe quoi. Être libéral signifie pour lui accepter toutes les idées du moment que ce sont des idées. […] Les traditionalistes ont raison d'être pour le roi, les radicaux pour l'école unique et les socialistes pour la paix […] M. Thibaudet se propose pour les justifications en tout genre. Comme le dit Leibniz qu'il invoque, ce qui est n'a-t-il pas une raison d'être ? Tout est pour le mieux dans le meilleur des mondes possibles, à commencer par l'injustice, la misère et l'iniquité que l'univers libéral de M. Thibaudet ne comptera certainement pas parmi ses moindres perfections[1].

Il faudra attendre que les totalitarismes submergent l'Europe – et en particulier l'Allemagne – et que le « libéralisme intégral » devienne alors, paradoxalement, une attitude « antimoderne » en France aussi, pour que Thibaudet mesure le danger des doctrines nationalistes – et parmi elles, celle de Barrès. Mais il faut ajouter que cette critique « polyphonique », dans ces années-là, n'est pas propre au seul Thibaudet ; elle définit aussi la ligne choisie par *La NRF* dès sa fondation, et qui perdure encore dans l'entre-deux-guerres : son goût du « juste milieu » et des contrepoids, aussi bien en matière politique que littéraire. Le simple fait, d'ailleurs, que Benda et Thibaudet coexistent dans le sommaire de la même revue est en soi significatif.

5. Vers une critique dialogique de Barrès ?

5.1. Les limites de l'œuvre

[1] Claude Lévi-Strauss, « Livres et revues. *Les Idées politiques de la France* », *L'Étudiant Socialiste*, janvier 1933, cité par Michel Leymarie, *op. cit.*, p. 200.

La « vision binoculaire » prônée par le critique ne se réduit pas toujours, tant s'en faut, à une forme de relativisme absolu, avec la part d'irresponsabilité qu'on lui attache généralement. Si Thibaudet, assurément, a toujours manifesté de la sympathie pour Barrès et son œuvre, il n'a pas hésité non plus à formuler des critiques, en particulier au lendemain de la guerre et dans la décennie et demie qui a suivi. Sa conception « libérale » de la société comme de la critique lui a permis aussi d'imaginer, dans l'ordre de l'essai, des dispositifs littéraires relativement originaux, valorisant notamment le genre du dialogue, comme dans *Les Princes lorrains* (1924), texte hétérogène qui a pour centre, précisément, la figure de Barrès – et qui, dans le débat d'idées, ne le ménage guère.

Dès avant 1914, Thibaudet relevait certaines contradictions de l'œuvre et de la doctrine barrésiennes – de manière assez ponctuelle, et sans que son admiration pour le « maître » en soit affectée. Dans son compte rendu de *La Grande Pitié des églises de France*, il souligne par exemple les paradoxes du Barrès défenseur des églises de France, menacées dans leur survie matérielle depuis la loi de séparation de 1905. Selon Thibaudet, le député se serait trouvé ici dans une position inconfortable. Il aurait utilisé en effet un argumentaire avant tout moral, fondé sur ce que devrait être la mission nationale du catholicisme, alors que l'agnostique qu'il ne se cache pas d'être entretiendrait plutôt une relation esthétique avec la religion :

> Aussi M. Barrès a-t-il peu de confiance, malgré tout, dans les moyens qui sont les siens, dans la bataille qu'il livre et dans la chanson qu'il chante, et il finit par dire : « Les églises de France ont besoin de saints. » Les églises ont besoin non de musiciens, mais d'architectes, non d'esthètes mais de chrétiens. Et c'est toujours pour lui-même qu'il se bat. C'est lui qui, ayant besoin de ces églises, a besoin de ces chrétiens. Ah ! le *Jardin de Bérénice* ! […] Ceux dont M. Barrès est le chef de chœur cherchent à l'église la sainteté, mais la sainteté des autres, et dès lors, rien ne s'édifie en pierre, tout coule en sable, en eau[1].

Après-guerre, même si Barrès reste plus que jamais présent dans ses chroniques et dans ses ouvrages critiques, Thibaudet émet des doutes sur la survie à long terme du corpus barrésien. Déjà dans la conclusion de *La Vie de Maurice Barrès*, il ne cache pas que cette

[1] « *La Grande Pitié des églises de France*, par Maurice Barrès » (*La NRF*, 1er avril 1914), p. 224.

œuvre « n'est plus celle qui convoque, réunit et anime une génération française[1] ». Il faut dire que la victoire risquait de rendre sans objet une littérature toute entière fondée sur l'esprit de mobilisation : « Peut-être l'esprit triomphant du vainqueur rendra-t-il moins, rend-il déjà moins, en harmonies barrésiennes, que naguère l'esprit froissé du vaincu. Que je cesse d'être froissé, disait M. Barrès jeune, et je ne produirais plus rien d'intéressant[2]. » Enfin, la société des années 1920 présente une telle accélération des changements sociétaux, économiques et culturels, qu'elle paraît difficilement compatible avec les « lentes formations du bas de laine français » que Barrès a transposées « dans l'ordre des créations spirituelles » : « Dans la société bourgeoise, la faillite du bas de laine […] entraîne la faillite des valeurs stables, des spéculations sur la probabilité d'un avenir. Tout se consume dans l'instant. […] Quand une société passe par ce régime de douches écossaises et de montagnes russes, voudriez-vous qu'il n'en parût rien dans la littérature[3] ? » Et en effet, dans ces années où les avant-gardes se succèdent, où la vitesse devient, comme chez Paul Morand, un sujet romanesque privilégié, où le monde des lettres se met en phase avec une époque elle-même « convulsive », le traditionalisme littéraire semble relever, lui, des vieilles lunes d'avant-guerre. Pour Thibaudet, même la carrière double d'écrivain et de politicien, qui a valu à Barrès une grande part de son prestige, ne se prêterait plus guère au mimétisme : « L'opération de grand style et d'équilibre génial par laquelle Barrès a trouvé [sa discipline] se recommencerait mal. La politique ne tente (malheureusement) personne[4]. » Sur ce point-là en revanche, l'avenir le plus proche lui donnera tort…

Malgré cette obsolescence apparemment inexorable du « barrésisme », Thibaudet va tenter d'imaginer des survies possibles de celui-ci. A plusieurs reprises, le critique se plaît par exemple à spéculer sur les choix hypothétiques de Barrès concernant la politique extérieure, s'il n'était pas mort aussitôt après la guerre, et s'il avait pu « affronter la paix avec une âme neuve » : « Frappé en pleine lucidité, en pleine énergie, comme Jaurès, il pouvait choisir, il pouvait changer, il pouvait penser autrement que dans son vieil automatisme les problèmes de France, du Rhin, d'Europe[5]. »

---

[1] *La Vie de Maurice Barrès*, p. 311.
[2] *Ibid.*, p. 127.
[3] « Examens de conscience » (*La NRF*, 1er octobre 1926), p. 1122.
[4] *Ibid.*, p. 1124.
[5] « Barrès et Jaurès » (La *NRF*, 1er décembre 1928), *RP*, p. 372.

Dans le même ordre d'idées, Thibaudet conçoit la possibilité d'une mutation *post-mortem* de l'écrivain nationaliste en « génie protecteur des minorités, des libertés locales, des disciplines spontanément choisies » ; son œuvre pourrait devenir un exemple pour d'autres que les Français, comme par exemple pour les Hongrois de Transylvanie, soumis désormais à la majorité roumaine, et pour d'autres minorités concernées par le redécoupage de la carte européenne[1].

Barrès pourrait encore servir de modèle sur le plan proprement littéraire. Thibaudet déplore par exemple l'absence d'un grand roman sur la « mystique républicaine » – « un roman religieux, un roman provincial, et un roman dans la durée », qui suivrait l'existence d'une famille depuis 1830. Or c'est *La Colline inspirée*, comme précédent, qui pourrait en être une des formes inspiratrices : « Il y faudrait peut-être la manière extérieure, intelligente et curieuse de la *Colline inspirée*… Oui, c'est cela, une *Colline inspirée* avec certaine collaboration des Tharaud, comme au temps où Barrès faisait la *Colline*… » Mais en lieu et place de la communauté mystique des frères Bayard, ce roman s'attacherait aux « traditions maçonniques » et au fonctionnement de « la politique des cadres[2] »… L'absence d'un témoin qui sache cristalliser en différentes figures symboliques les conflits et les grandes oppositions de l'époque fait d'ailleurs dire au critique, dans le même passage : « Barrès manque, continue à manquer ».

Mais à partir des années 1930, une survie de Barrès paraît s'esquisser là où on ne l'attendait probablement pas : dans l'Allemagne national-socialiste – une survie qui semble peu flatteuse pour l'ancien « maître » de sa jeunesse, mais que Thibaudet a au moins le courage intellectuel de constater. C'est dans le dernier ouvrage qu'il a le temps d'achever avant sa mort, son *Histoire de la littérature française*, qu'on trouve ce parallèle sans concession :

> Et l'on reconnaîtra peut-être que l'idée née avec Barrès sur les marches de Lorraine était une manière de national-socialisme, fort antisémite, où, avec quelque artifice, on discernerait dès la fin du XIXe siècle chez un écrivain français bien des thèmes apparus brusquement en Allemagne après la mort de Barrès. L'auteur des *Bastions de l'Est* a eu sa guerre en 1914. Il a son Allemagne en 1934. C'est d'ailleurs

[1] « Le fédéralisme barrésien » (*La NRF*, 1er novembre 1928), *RL*, p. 1265-1266.
[2] « Une rencontre à Saint-Point » (*La NRF*, 1er octobre 1936), p. 1614-1615.

en Allemagne qu'il rencontra toujours, à l'étranger, le plus d'attention et de commentateurs[1].

A quoi Thibaudet ajoute encore, un peu plus bas : « Barrès n'a jamais employé le terme de pragmatisme. Il n'en reste pas moins un des fondateurs et l'un des plus puissants vulgarisateurs de ce pragmatisme européen, dont les mystiques totalitaires tirent aujourd'hui les plus implacables conséquences[2]. » Barrès ne serait rien moins que l'un des précurseurs des totalitarismes européens, dans leur version fasciste et nationale-socialiste. Et l'on comprend pourquoi Zeev Sternhell, qui a établi de son côté une généalogie semblable, a souligné la pertinence de cette analyse dans son essai sur le nationalisme de Barrès[3].

Si au début des années trente, Thibaudet regrette le rapprochement de Gide avec le parti communiste, il partage au moins avec celui-ci, à cette époque-là, un même constat sur la descendance idéologique du nationalisme barrésien… On voit ainsi s'amorcer, de sa part, une prise de distance envers Barrès, que la mort prématurée du critique ne permet pas de qualifier de définitive, mais qui serait allée sans doute en s'accentuant avec la montée des périls totalitaires dans l'ensemble de l'Europe, et avec la catastrophe de 1940 en France. Ou peut-être aurait-il proposé au contraire, comme d'autres l'ont fait dans les années 1940 et 1950, une lecture « gaulliste » de Barrès[4]…

5.2. Apologie du dialogue : le cas des Princes lorrains

Quelques années avant ce constat qui tourne en quelque sorte la page de l'héritage barrésien, Thibaudet avait déjà émis des critiques sévères à l'égard de la politique de repli nationaliste prônée par l'écrivain, notamment vis-à-vis de l'Allemagne. La fameuse « politique rhénane » de Barrès – qui envisageait, suite à la victoire, une fermeté inflexible dans l'application du traité de Versailles, et en sus, un début de démembrement de l'Allemagne, avec la création d'une vaste région « austrasienne » à la frontière avec la

[1] Albert Thibaudet, *Histoire de la littérature française*, *op. cit.*, p. 502.
[2] *Ibid.*
[3] Voir aussi ce qu'en dit Leymarie, *op. cit.*, p. 229-230.
[4] On trouve par exemple cette tendance, de façon latente, dans l'ouvrage de Jean-Marie Domenach sur Barrès, publiée dans la collection « Ecrivains de toujours » (Seuil, 1954), ou plus explicitement encore dans l'étude de Jean-Pierre Colin : *Maurice Barrès, le Prince oublié*, Gollion, Infolio, 2009.

France – était la plus sûre manière, selon Thibaudet, de compromettre pour longtemps les chances de paix en Europe.

Or, prenant prétexte de cette question de politique extérieure, le critique conçoit, après *La Vie de Maurice Barrès*, un deuxième ouvrage consacré pour l'essentiel à Barrès, *Les Princes lorrains*, qu'il fait publier en 1924 chez Grasset, dans la collection des Cahiers verts dirigée par Daniel Halévy. Cet ouvrage est intéressant à plus d'un titre, car il condense toute l'ambiguïté des rapports entretenus par le critique avec celui qui fut le maître de sa jeunesse. Et il apporte à cette relation ambivalente une réponse formelle intéressante. Nous terminerons donc ce chapitre par une brève analyse de cet essai.

Il s'agit, dans son ensemble, d'un texte hétérogène. Il est composé d'un article nécrologique – la reprise de celui qui a été publié à *La NRF*, au lendemain de la mort de Barrès ; d'un compte rendu du dernier récit de voyage publié de Barrès, *Une enquête au pays du Levant* ; enfin, d'un long dialogue, intitulé précisément *Les Princes lorrains*, et portant sur l'ascendant pris au lendemain de la victoire par les deux « princes lorrains », Barrès et Poincaré, sur la politique extérieure de la France.

La nécrologie est certes un texte plutôt louangeur à l'égard du récent défunt. Le disciple Thibaudet y reconnaît ses dettes envers son « maître ». Il paraît convaincu que son influence ne fait que commencer avec sa « vie d'outre-tombe, riche d'une autre richesse, magnifique d'un autre don, et non impersonnelle, mais qui va révéler, éveiller, former des personnes » ; « l'homme personnel est mort ; l'homme créateur de personnes vit plus que jamais[1] », ajoute-t-il encore. Les autres textes paraissent, quant à eux, plus mitigés quant à la possibilité de cette survie posthume. Ils sont d'abord le constat qu'une page s'est tournée avec la mort de Barrès, et avec la publication de ses dernières œuvres. Ainsi, *L'Enquête aux pays du Levant* « aura été le dernier des voyages romantiques d'Orient, des voyages vers l'Orient romantique[2]. » Face à la configuration nouvelle de la fameuse « question d'Orient », ce récit de voyage ne peut nous apporter, selon le critique, que « quelques termes de ces problèmes[3] ». Enfin, le dialogue met en relief les lacunes et les faiblesses de la « politique rhénane » dont Barrès s'est voulu, durant les dernières années de sa vie, le promoteur inlassable, mais un peu vain. Face à cette politique, le critique en

[1] *Les Princes lorrains*, *op. cit.*, p. 168.
[2] *Ibid.*, p. 204.
[3] *Ibid.*, p. 205.

appelle à nouveau, notamment dans l'épilogue de son texte, à une politique des contrepoids – celle qu'aurait permise la présence de Jaurès « l'Européen », dont « seule la voix […] pouvait donner à une grande cathédrale sonore la seconde tour, le second jeu de cloches[1] » face aux discours nationalistes.

Dans la préface de l'ouvrage, Thibaudet considère ce point de vue critique sur Barrès – et son éventuelle « dureté » – comme une démarche essentiellement constructive, qui n'enlèverait rien à la part « utile et vraie » de son œuvre. Mais il s'agit bien, aussi, de marquer ses limites, et ce qui en elle sera nécessairement « relayée » par d'autres :

> La pensée, l'influence, l'action de Barrès, comme celles de tous les grands esprits, comme d'abord ces esprits eux-mêmes, sont et doivent être bornés. J'ai essayé ici de marquer ces limites, les points où ses façons de sentir et de penser seront vraisemblablement relayées par d'autres. Et relayer n'est pas nier. Les idées et les sentiments dont il a communiqué à ses contemporains la flamme sont en général utiles et vrais. Mais avec cela ils excluent au moins autant de vérités que d'erreurs[2].

C'est d'ailleurs au nom de sa vision binoculaire que le critique s'autorise à rabaisser la prétention des deux « princes lorrains » à incarner, à eux seuls, la « vérité française » : « La critique de mon petit dialogue ne vise pas à taxer d'usurpation les princes lorrains, mais à discuter leur candidature à l'empire, à leur rappeler que la France figure un pays à feux tournants, où un vieux rythme appelle l'un après l'autre des rayons diversement colorés[3]. » C'est donc d'une tradition, d'un « vieux rythme » qui serait propre à la France, que Thibaudet se réclame ici – contre les excès, précisément, du traditionalisme, qui prétend réduire le pays à une représentation univoque et définitive.

Le dialogue sur les « princes lorrains », qui forme le troisième texte du recueil, en constitue la part la plus importante. Le choix du genre dialogué n'est, on l'imagine, pas anodin. Thibaudet a pu se revendiquer à de nombreuses reprises de ce modèle discursif[4], mais il ne lui a donné une si grande ampleur que dans *Les Princes lorrains*. C'est qu'il s'agit justement de valoriser le dialogue à un moment où celui-ci paraît compromis par les « monologues » de l' « intelligence mobilisée ». Une parole monologique que le critique perçoit particulièrement chez les « deux princes lorrains » et dans leur politique de « bastions », et auxquels il oppose la nécessité du débat contradictoire.

---

[1] *Ibid.*, p. 267.
[2] *Ibid.*, p. 156.
[3] *Ibid.*, p. 156.
[4] Voir Leymarie, *op. cit.*, p. 94-95.

Certes, Barrès a pu être « un admirable causeur, pourvu des plus riches dons de dialogue », comme en témoigneraient certaines parties de son œuvre, « mais à mesure qu'il avait vieilli, qu'il s'était voulu un rôle, une attitude, des responsabilités, le dialogue lui était apparu comme une distraction, et surtout comme une préparation, qui devait aboutir toujours aux mêmes conclusions, celles où il avait engagé sa vie et joué son être[1] ». Thibaudet aurait donc écrit son texte pour lui rappeler cette polyphonie constitutive de son œuvre, que l'auteur aurait en quelque sorte trahie pour le choix d'une « attitude ». Il faut dire que, quelques années plus tard, le constat du critique restera identique, en reconsidérant en particulier le mutisme volontaire que Barrès a toujours opposé aux polémiques soulevées par Gide sur l'enracinement et sur la notion, chère à Bourget, de « cellule familiale » :

> Je crois que Gide aura été l'adversaire le plus ingénieux et le plus redoutable des thèses de Bourget et de Barrès sur l'étape et le déracinement. A ses critiques et à ses réflexions, ni Bourget ni Barrès n'ont jamais répondu un mot. Ce n'était qu'une querelle d'idées ! […] C'est par ce refus d'adaptation et de critique libre, par cette rétraction, que les esprits s'ankylosent, s'emplissent de paille au lieu de chair. […] Ce refus de discussion ou de dialogue est d'autant plus fâcheux que je ne crois pas les raisons de Gide plus fortes ou ses sentiments plus vrais que ceux de ses adversaires[2].

On le voit, ce sont moins des idées (en l'occurrence le traditionalisme) que condamne Thibaudet – les raisons de Gide ne lui paraissant pas en soi plus convaincantes que celles de ses adversaires –, qu'une posture intellectuelle qu'il juge préjudiciable à la vie même de l'esprit.

Poincaré, lui non plus, ne serait pas en reste quant à l'emprise de cette pensée monologique, comme l'affirme un des protagonistes du dialogue, Mathis, l'amphitryon alsacien : « M. Poincaré parle, il ne cause pas. Il est l'homme non du dialogue, mais du monologue, ou de ces monologues alternés que sont les échanges de procédure. C'est la mesure de rétorsion faite chair[3]. » A quoi Mathis oppose le lieu même où il reçoit ses hôtes, sa bibliothèque avec vue sur le lac de Zurich, symbole même d'une pensée qui rejette l'unilatéralisme : « Moi, j'inscrirai bientôt sur la porte de cette bibliothèque

[1] *Les Princes lorrains*, *op. cit.*, p. 157.
[2] « Sur *Un esprit non prévenu* » (*La NRF*, 1er décembre 1929), *RL*, p. 1328-1329.
[3] *Les Princes lorrains*, *op. cit.*, p. 221.

l'inscription : "Le monologue n'entre pas ici !" La bibliothèque est la fille du dialogue, et le monologue l'ennemi de la bibliothèque[1]. »

A l'instar de son personnage, c'est bien cette réhabilitation du dialogue, comme pratique littéraire et comme mode de pensée, qu'entreprend aussi Thibaudet, comme il le souligne dans sa préface :

> Retrouver le plan du dialogue, penser la pluralité de l'objet au moyen de cette pluralité du sujet qu'est la recherche dialoguée, considérer le dialogue dans sa durée propre, comme un procédé dont il soit loyal et sain d'escompter une modification et un assouplissement de nos idées, voilà une besogne qui n'a rien de politique, une simple tâche littéraire, disons même un jeu littéraire. Mais les grecs menaient des jeux sur la tombe des héros, des jeux funèbres si l'on veut, en tout cas des jeux vivants, et qui bondissaient plus élastiques sur un sol héroïsé par le mort. Qu'on trouve ici, simplement, les jeux de l'esprit sur la tombe d'un prince des lettres[2].

La clause de modestie, ici, ne trompe pas : cette « simple tâche littéraire », avec son caractère apparemment ludique, a bien des implications politiques. Et précisément, la dimension politique réside aussi dans cette modestie revendiquée, qui serait une forme de contestation, avant tout littéraire, des prétentions de la parole nationaliste à l'efficacité performative. L'humilité de ton serait alors une façon pour l'écrivain de ne pas prendre sa grandiloquence pour la réalité.

Arrêtons-nous maintenant sur certains aspects de ce dialogue. Celui-ci met en scène quatre interlocuteurs, qui représentent autant de variations dans les positions du débat. Mais le critique a pris soin aussi d'éviter les oppositions tranchées et frontales, d'où aussi une certaine difficulté à saisir globalement les opinions respectives, qui se recoupent sur certains points, divergent sur d'autres. Le texte présente ainsi une complexité, une densité qui n'ont pas manqué de déstabiliser les critiques à la réception de l'ouvrage.

La scène a lieu en Suisse, au bord du lac de Zurich, chez un certain Mathis, Alsacien émigré dans ce pays depuis le rattachement de sa province à l'Allemagne. Le choix du lieu – la Suisse, pays neutre, siège de la SDN, et centre de l'Europe où viennent se conjoindre les cultures germanique et latine – n'est bien sûr pas sans valeur symbolique par rapport aux sujets qui seront débattus. Quant au choix d'un Alsacien pour hôte de ces dialogueurs, il s'agit sans doute pour Thibaudet de mettre au centre du texte une figure

[1] *Ibid.*, p. 222.
[2] *Ibid.*, p. 161.

pouvant incarner tous les dilemmes et les dissensions qui séparent l'Allemagne de la France – et d'opposer un Alsacien aux « princes lorrains »… Deux figures représentent des avatars de Thibaudet lui-même. D'abord le narrateur qui rapporte le dialogue, mais qui reste dans l'ensemble anonyme et sans caractéristiques précises, bien qu'il prenne part, occasionnellement, au débat ; sa fonction se limite surtout à commenter les propos des autres protagonistes. La figure du Bourguignon, quant à elle, est un double de Thibaudet lui-même, un « critique littéraire de profession, qui circulait dans les livres avec la bonne conscience et l'épicurisme actif d'un vigneron entre ses ceps, d'un dégustateur à tasse d'argent entre les tonneaux [1] ». Le narrateur donne d'ailleurs, en raccourci, les caractéristiques de l'*ethos* critique de Thibaudet : « D'assez saine réputation, fécond en points de vue qui se coupaient et s'enchevêtraient comme des layons forestiers, il lui manquait cette part du goût qui est la netteté dans le choix, ce vouloir qui juge, décide, exclut [2]. » Ce personnage est celui qui, dans le dialogue, fait preuve du plus de bienveillance envers Barrès (et envers les traditionalistes en général). Il reste cependant une figure de disciple critique, qui n'hésite pas à établir certains partages dans l'œuvre de Barrès, partages qui sont sans doute ceux qu'opérait Thibaudet lui-même. C'est *Un homme libre* qui recueille ses suffrages, et ceux d'autres admirateurs qui n'hésitent pas à commémorer ensemble l'anniversaire de ce roman :

> Ceci, dit le Bourguignon, se passait donc en 1913, la même année où quelques barrésiens de la première heure se réunirent dans un dîner secret pour fêter le vingt-cinquième anniversaire d'*Un homme Libre*. C'est le livre, vous le savez, où tient tout Barrès et par lequel agit sa meilleure part de levain. […] vous pensez bien qu'entre ces amis de l'*Homme Libre*, l'ironie de chômait pas, et que les sous-produits académiques du traditionalisme et du nationalisme passaient un mauvais quart d'heure. Nous n'en étions que plus libres, plus hommes libres, pour regarder couler cette influence, cette intelligence, cette vue lorraine du monde, qui, après s'être égarées en des flaques croupies et fiévreuses pendant l'affaire Dreyfus, trouvaient en la France de 1913 une pente à leur convenance, bruissaient dans l'assentiment, la fécondité et le succès. Songez à une France dont chaque province donnerait, avec cette conscience et ce bonheur, son plein rendement[3]…

L'œuvre de l'écrivain nationaliste est ainsi fixée à ses moments d'équilibre et de « fécondité », à son acmé de 1913. Le Bourguignon procède ce faisant à la constitution

[1] *Ibid.*, p. 214.
[2] *Ibid.*, p. 214-215.
[3] *Ibid.*, p. 232.

d'une image idéale de Barrès, telle que Thibaudet aurait sans doute aimé qu'elle cristallise, avant les dérives propagandistes de la guerre et des années qui ont suivi la victoire.

Au Bourguignon est le plus souvent opposé, en alternance avec Mathis, un attaché culturel français à Berlin, qui représente en quelque sorte la raison diplomatique, les propos bien pesés et les vérités tangibles. Car ce qui est souvent en jeu dans le dialogue, c'est le statut de certaines vérités, en particulier ces « vérités littéraires » qui seraient le propre des écrivains nationalistes. Alors que le Bourguignon en défend la pertinence, voire la nécessité, les deux autres interlocuteurs en contestent le bien-fondé. Pour l'attaché, ces vérités ignorent la réalité, en lui substituant des métaphores littéraires chimériques. C'est le cas par exemple des entités géographiques dont se sert Barrès – et à sa suite le Bourguignon –, et qui ne seraient, tout bien réfléchi, que de pures constructions verbales :

> Je consens que cela ait de la cadence […], mais je ne vois là-dedans, et dans toutes les phrases de cette manière […] que symbolisme tout verbal, et dans vos méandres qu'une fumée bleue de littérature et de calembours. Barrès ou vous, vous baptisez Moselle ce qui monte de votre cigarette après dîner, et vous pensez qu'après tout cette spirale peut bien ressembler à un dessin de carte géographique comme un nuage à une belette ou à un chameau[1].

Pour Mathis, privilégier ces « vérités littéraires », ce serait faire preuve de « dilettantisme », alors que face aux désastres de la guerre, il n'y a plus de dilettantisme qui tienne – et celui de Barrès, qui n'hésite pas à parler des « magnifiques luttes rhénanes », c'est-à-dire à esthétiser la guerre et ses horreurs à travers un héroïsme de pacotille, serait plus coupable qu'un autre :

> J'admire votre dilettantisme, dit M. Mathis. Il ne vous reste plus quorifier cette vue lorraine du ml ne vous reste plus quchet un fripier)e génération s'nt...intelligence, cette vue lorraine du m'à glorifier avec Barrès les « magnifiques luttes rhénanes ». Rien de noble ne fut pensé hors d'un fauteuil, déclarait-il au temps dont vous avez fêté les noces d'argent. Il y a un art de penser noblement dans un fauteuil, devant les combats du cirque, et Néron le pratiquait. *Qualis artifex pereo*. Je ne sais si ceux qui périssent réellement, et autrement qu'en latin, sont des artistes, mais je vois de l'humanité qui périt. Les luttes rhénanes ne me paraissent pas magnifiques. Elles

[1] *Ibid.*, p. 233.

> donnent au Nil lamartinien d'Occident la figure d'une balafre purulente au flanc de la planète, et qui l'infecte[1].

Par le truchement de ses personnages, Thibaudet met implicitement en cause sa propre démarche critique, notamment son approche esthétisante de Barrès – celle qui avait eu sa préférence dans plusieurs chapitres de la monographie de 1921. Le dialogue permet ainsi de mettre à distance, ou du moins de dialectiser ses propres complaisances envers l'œuvre de Barrès. *Les Princes lorrains* peuvent alors être lus aussi comme un texte à dimension si ce n'est autocritique, du moins auto-ironique, où sont mis en évidences les lacunes et les faiblesses du discours tenu par le Bourguignon, ses aveuglements volontaires, ses penchants un peu fautifs, mais excusés par une nature débonnaire et par une admiration pour Barrès qui tient surtout de l'affect. Le dialogue représente en tout cas une des manifestations possibles de cette « critique à cran d'arrêt », qui devrait être le contrepoids nécessaire, pour Thibaudet, de son propre « libéralisme hyperbolique » : « Pas de critique sans une critique de la critique. Et la forte critique, la valeur maîtresse, c'est une critique à cran d'arrêt[2]. »

[1] *Ibid.*, p. 238-239.
[2] *Physiologie de la critique*, *op. cit.*, p. 35.

IV. JACQUES RIVIÈRE : PORTRAIT DU CRITIQUE EN JEUNE LECTEUR BARRÉSIEN

« On ne profite jamais d'un écrivain que par malentendu.»
(Jacques Rivière, « Maurice Barrès et la sensibilité moderne »,
Les Nouvelles littéraires, 8 décembre 1923).

1. D'une lecture d'adolescence

1.1. Un engouement éphémère pour Barrès ?

Contrairement à Gide et à Thibaudet, Jacques Rivière n'a pas, sa carrière durant, noué de liens étroits avec la figure barrésienne – qu'il s'agisse de la rejeter, ou au contraire d'en faire un des phares de la littérature contemporaine. Au vrai, il n'a fréquenté l'œuvre de Barrès que sur une période très limitée, qui correspond à quelques mois de l'année de ses dix-neuf ans, et que l'on peut dater assez précisément grâce aux lettres échangées avec Alain-Fournier : l'engouement barrésien dure, à peu près, de septembre 1905 à février 1906 – date après laquelle le jeune homme voit décliner à son firmament intellectuel cette étoile trop vite élue. Doit-on pour autant considérer comme anecdotique ce passage par Barrès ?

On ne saurait le minimiser, ne serait-ce que par son importance dans la formation intellectuelle du futur directeur de *La NRF*. Le caractère apparemment très éphémère du « moment » barrésien de Rivière rend surtout sensible la précocité intellectuelle du jeune homme, l'avidité avec laquelle il s'assimile certaines lectures marquantes, et l'assouvissement rapide de ses enthousiasmes, une fois l' « enseignement des maîtres » intégré à son univers mental. A la lecture de la correspondance entre Rivière et Alain-Fournier, on est frappé par la maturité intellectuelle des deux jeunes hommes, qui mettent déjà en place dans ces échanges, avec bien entendu les naïvetés inhérentes à cette phase de l'existence, les grands principes esthétiques et éthiques qui présideront au développement de leur activité littéraire. Mais aussi singulier qu'il soit par sa précocité, Rivière n'échappe pas aux schémas de lecture de son temps, et en particulier aux paramètres qui définissent ce qu'on pourrait déjà nommer à ce moment-là la « tradition »

de la réception barrésienne. Sa lecture de Barrès demeure en effet, sur de nombreux points, typique des pratiques d'identification littéraire à l'œuvre chez les « jeunes gens » de l'époque, qui s'apprêtent à entrer dans le monde adulte, tout en restant encore indécis sur leurs choix de carrière et fortement imprégnés par leur milieu scolaire. On sait que c'est précisément à cette catégorie que l'auteur du *Culte du Moi* tendait explicitement son miroir depuis près de vingt ans. Cette lecture partiellement conditionnée prend cependant dans le cas de Rivière une acuité toute particulière. Elle est toujours liée chez lui à une démarche réflexive, où se manifeste la conscience aiguë des processus qui déterminent l'évolution de ses admirations artistiques – une conscience aidée par l'échange épistolaire avec son « double » Alain-Fournier. C'est la présence de ce méta-commentaire, souvent très lucide, qui donne en grande partie sa valeur à ce « moment » barrésien.

Dans les faits, l'influence de Barrès a fait place assez vite à d'autres modèles, comme ceux de Claudel et Gide. Elle a acquis malgré tout une valeur durable précisément parce qu'elle a préparé le contact avec ces figures à l'impact « existentiel » plus profond. Rivière ne manque jamais de souligner dans sa correspondance la continuité qui lie la succession en apparence aléatoire de ses différents enthousiasmes. Barrès représente en effet une étape cruciale au sein d'une évolution intellectuelle dont le futur directeur de *La NRF* se plaît à relever le caractère dialectique : sans Barrès, il n'y aurait probablement pas eu la « révélation » Claudel, ni son contrepoids gidien. L'étape barrésienne continue même à faire écho beaucoup plus tard dans sa carrière, de façon certes épisodique, mais néanmoins révélatrice. Ainsi, en 1922, lors de la parution d'*Un Jardin sur l'Oronte* et de la polémique qui s'ensuit avec les écrivains de la jeune garde catholique, le directeur de *La NRF* prend publiquement la défense de Barrès – et n'hésite pas, ce faisant, à réaffirmer indirectement la position qui a été la sienne en 1919, lorsqu'il s'était inscrit en faux contre les inclinations traditionalistes des plus anciens membres de la revue, comme Henri Ghéon[1]. Le cas de Barrès lui fournit alors rien moins que l'occasion de reposer à neuf la question des rapports entre morale et littérature[2]. Rivière est aussi l'une des rares personnalités de la revue, avec Thibaudet, à rendre hommage à l'écrivain lorrain lors de sa

[1] Voir Alix Tubman Mary, « D'un jardin l'autre, Jacques Rivière lecteur de Barrès », *Bulletin des amis de Jacques Rivière et d'Alain-Fournier*, 1er semestre 2011, n°126, p. 25.
[2] *Ibid.*

disparition, en 1923. L'article nécrologique qu'il lui consacre dans *Les Nouvelles Littéraires*[1], à côté d'autres auteurs prestigieux comme Bourget, Cocteau ou Montherlant, s'intitule significativement : « Barrès et la sensibilité moderne » ; il y juge l'écrivain lorrain encore apte à représenter cette modernité (« le peintre le plus vrai de la sensibilité moderne »), à condition qu'on sache voir la « valeur générale » de son œuvre derrière les « thèmes démodés ». Il lui reconnaît surtout une influence décisive sur ce « nous » inclusif qui paraît se confondre, dans l'article, avec sa génération tout entière : « C'est le plus grand écrivain que nous ayons connu, je veux dire l'homme de qui l'écriture a produit les plus grands effets[2]. »

Par-delà l'hommage et les déférences attendues par le genre épidictique, Barrès incarne sans doute aussi, pour Rivière, un moment de l'histoire littéraire qui a montré ses limites morales et ses impasses esthétiques, mais qu'on ne peut passer sous silence précisément pour ces raisons : parce que les échecs permettent eux aussi de penser les conditions d'une littérature nouvelle. C'est par exemple sous cet angle qu'on peut comprendre l'appel fervent de Rivière à un « roman d'aventure », tel qu'il est formulé dans le fameux article de 1913, et tel qu'il prendra corps à ses yeux dans le roman d'Alain-Fournier et surtout dans *La Recherche* proustienne. Comment ne pas lire dans ce programme le contrepied presque terme à terme de l'entreprise littéraire de Barrès, où se manifeste exemplairement l'épuisement des formes symbolistes dans la paralysie doctrinale et le roman à thèse ? Mais comment ne pas y voir aussi la volonté de prolonger certaines tentatives avortées, certaines ambitions dont le projet barrésien était gros durant la phase égotiste, et qu'il n'a pas su, faute peut-être de moyens, mettre en œuvre ?

On le voit, Barrès n'a pas été seulement pour Rivière un moment transitoire, oublié aussitôt que jugé « dépassé » par son jeune admirateur. Le passage par Barrès a fourni aussi l'exemple de l'évolution, presque au jour le jour, d'une admiration, et de son rôle dans la formation d'une « sensibilité » particulièrement aiguë. Il reste à savoir quelles conditions ont déterminé le développement de cette admiration, et quelle portée exacte celle-ci aura eu sur les choix ultérieurs de l'écrivain-critique, sur le plan aussi bien éthique qu'esthétique.

---

[1] Jacques Rivière, « Maurice Barrès et la sensibilité moderne », *Les Nouvelles littéraires*, 8 décembre 1923. Article intégralement reproduit dans *Bulletin des amis de Jacques Rivière et d'Alain-Fournier*, numéro cité, p. 29-30.

[2] *Ibid.*, p. 30.

Les témoignages de l'engouement pour Barrès se concentrent, pour l'essentiel, dans la correspondance avec Alain-Fournier – alias Henri Fournier, qui n'a alors pas encore pris son pseudonyme, mais qui déjà, dans nombre de lettres à son correspondant, esquisse le projet de ce qui deviendra *Le Grand Meaulnes*. Excepté dans quelques lettres à Paul Claudel, et dans les articles plus tardifs mentionnés plus haut, on trouve en effet très peu de traces du « barrésisme » de Rivière en dehors de cette correspondance avec l'*alter ego* rencontré au lycée Lakanal. Aucun article de critique d'avant-guerre ne porte explicitement sur les œuvres alors les plus récentes de Barrès : ainsi, rien sur *La Colline inspirée*, ou sur les différentes prises de position publiques de l'écrivain lorrain dans les années 1910. Notre analyse se limitera donc, presque par nécessité, au champ circonscrit par cette correspondance – dont l'abondance fournit toutefois, il faut le dire, un matériau d'une grande richesse[1].

Se limiter ainsi à la correspondance avec Fournier n'est bien sûr pas sans incidence sur la manière d'appréhender l'évolution intellectuelle de Rivière. Il y a d'abord des lacunes évidentes dans l'échange épistolaire, notamment à chaque fois que les deux jeunes gens se retrouvent – au lycée Lakanal, du temps de leurs classes préparatoires, ou lors de leurs retrouvailles intermittentes, à Paris, dans la région bordelaise (où vit la famille de Rivière) ou encore à La Chapelle d'Angillon (le village d'Henri Fournier). Ces moments donnent vraisemblablement lieu, parfois, à des conversations déterminantes entre Rivière et Fournier, mais lorsque elles transparaissent dans les lettres, ce n'est que sous la forme de sous-entendus, et on ne peut guère en déterminer la portée réelle sur le développement intellectuel de chacun. C'est le cas, par exemple, dans ce passage d'une lettre de Fournier, écrite peu après les vacances de Noël 1905, passées avec son ami bordelais, et qui laisse supposer entre les deux amis une discussion – sans doute contradictoire – sur Barrès, un échange déterminant dans la « prise de conscience » respective de leur « personnalité », mais sans que l'on puisse en connaître – si ce n'est par supputation – les véritables enjeux :

[1] Nous citerons cette correspondance dans l'édition suivante : Jaques Rivière/Alain-Fournier, *Correspondance 1904-1914* (tomes I et II), nouvelle édition revue et complétée par Alain Rivière et Pierre de Gaulmyn, Paris, Gallimard, 1991.

> Nos vacances de Noël m'ont été en particulier utiles en ce sens qu'elles m'ont fait prendre conscience de beaucoup de choses – ce qui me permet, à présent, d'évoluer, d'avancer à pas de géants, nullement d'ailleurs dans la direction Barrès[1].

En dehors des moments où la séparation prolongée nourrit l'échange épistolaire, et ne laisse rien ignorer des débats qui agitent les deux correspondants, les lettres ne dévoilent en fin de compte que certaines facettes de leur maturation intellectuelle. Comme le souligne Pierre de Gaulmyn, on doit en outre faire la part, dans ces lettres, de ce qui relève d'une forme de mise en scène de soi[2]. Chaque correspondant écrit en fonction de son destinataire, et à cette fin, « dramatise » ses prises de position, notamment en matière de goûts esthétiques. Il s'agit à la fois de se distinguer de l'autre, par des choix affirmés, par des admirations inconditionnelles – quitte à heurter de front les prédilections de son correspondant – et de renforcer, malgré tout, les points communs, de maintenir les connivences. On ne peut dès lors détacher l'évolution de Rivière de ses réactions aux propos de Fournier, à l'échange dialectique qui s'instaure entre eux à travers les lettres. Ainsi faudra-t-il tenir compte de cette dynamique épistolaire pour comprendre comment Barrès a été lu par le futur directeur de *La NRF*.

1.2. Révélation d'un maître

Le nom de Barrès apparaît pour la première fois dans une lettre de Jacques Rivière du 4 août 1905[3]. Il figure alors parmi ceux de bien d'autres auteurs, au sein d'un programme de lecture proprement boulimique, qui inclut les œuvres les plus diverses, mais qui participent toutes à un certain « air du temps » du symbolisme finissant. Elles délimitent, de fait, le contexte intellectuel dans lequel surgira la « révélation » de l'œuvre barrésienne. On trouve dans cette liste des auteurs aussi bien français qu'étrangers. Parmi les étrangers, des écrivains comme Ibsen, D'Annunzio, Carlyle, H.G. Wells ou encore Emerson : autant de noms qui incarnent, à leur manière, cette réaction contre la « décadence » devenue un des impératifs de l'imaginaire littéraire collectif au tournant du siècle[4], aussi bien sur le plan des idées (Emerson et Carlyle avec leur culte des « grands hommes ») que sur celui

[1] Henri Fournier à Jacques Rivière, lettre du 10 janvier 1906, dans *op. cit.*, p. 235.
[2] Dans Préface à la *Correspondance*, *op. cit.*, p. 13.
[3] Jacques Rivière à Henri Fournier, lettre du 4 août 1905, p. 80.
[4] Voir Pierre Citti, *Contre la décadence. Histoire de l'imagination dans le roman, 1890-1914*, *op. cit.*

des formes (le roman de science-fiction chez Wells, le renouveau théâtral – par-delà symbolisme et naturalisme – chez Ibsen). À leurs côtés, on trouve quelques grands noms du symbolisme franco-belge : Henri de Régnier, Emile Verhaeren, Georges Rodenbach ; des auteurs consacrés de la littérature contemporaine, comme Paul Adam, Anatole France, ou Camille Mauclair (non le romancier, mais le critique d'art). Quelques auteurs antérieurs, qui ont valeur de « classiques », sont aussi cités, comme Maupassant, Leconte de Lisle ou Villiers de L'Isle Adam. Parallèlement, Rivière évoque deux écrivains à la renommée moins confirmée, Francis Jammes et André Gide, mais qui vont devenir assez rapidement des références essentielles de son univers littéraire – et des débats avec Fournier. De Gide, Rivière lit le *Prométhée mal enchaîné*, mais avoue à son correspondant : « Je confesse n'y avoir rien compris. J'y essaierai[1]. » Il faudra attendre, quelques mois plus tard, la redécouverte des œuvres antérieures de l'auteur de *Paludes* pour que cette compréhension prenne alors, elle aussi, la dimension d'une « révélation ». Sont mentionnées enfin, dans la même lettre, les dernières tentatives poétiques du moment, celles des Intégralistes[2], jeunes poètes qui veulent « remplacer le symbolisme défunt » et que Rivière qualifie d' « intéressants » – même si, dans le même temps, il n'a pas renoncé à se procurer le dernier *Mercure de France*, la revue-phare (plus que jamais active) du symbolisme et de ses avatars, et dont les numéros seront pour les deux jeunes gens de précieux objets d'échange. Précisons aussi que c'est dans cette revue que les deux lecteurs trouvent alors la plupart de leurs références de lecture – et qu'elle leur permet aussi de les inscrire dans les débats littéraires du moment. Car s'il y a chez eux une compulsion « lisante » sans doute un peu gloutonne, elle tombe rarement dans la confusion et dans le passéisme souvent inconscient qui caractérisent les lectures « adolescentes ». La sûreté de

[1] Jacques Rivière à Henri Fournier, lettre du 4 août 1905, p. 81.

[2] Sur ce mouvement, voir Michel Décaudin, *La crise des valeurs symbolistes : vingt ans de poésie française (1895-1914)*, Genève/Paris, Slatkine, 1981, p. 213 sq. Quelques mois plus tard, en janvier 1906, c'est précisément contre la conception poétique des Intégralistes que Rivière explicite sa propre vision de la poésie : « Tu connais leur doctrine : la poésie est destinée à exprimer toute l'âme moderne, toutes ses croyances, ses idées (!), ses passions. Le Maître est Vigny. […] Il faut faire de la *poésie philosophique*. / Ah ! voilà le grand mot lâché. Philosophique ! Qu'est-ce que ça veut dire ? […] En réalité la poésie philosophique, c'est de la poésie oratoire. De grands mots habilement orchestrés, j'en conviens : mais des mots. […] C'est méconnaître le rôle de la poésie que de la vouloir philosophique. Car la poésie est justement comme la musique, la continuation de la philosophie, son prolongement dans l'inconscient. Et l'Inconscient ne s'éveille qu'au contact de vibrations infiniment subtiles, de caresses balbutiées, de mots sans suite. C'est pourquoi, je crois que le symbolisme était la vraie poésie ; car il abolissait justement la poésie oratoire du Romantisme […]. » (Jacques Rivière à Henri Fournier, lettre du 13 janvier 1906, p. 246-247)

jugement quant aux valeurs littéraires qui comptent témoigne déjà, chez l'un comme chez l'autre, d'une conscience aiguë des enjeux de l'histoire littéraire récente.

Rivière et Fournier se situent en fait de plain-pied avec la littérature contemporaine et avec les tendances contradictoires qui la parcourent. Ils sont toujours sensibles au symbolisme – que certains annoncent tout à fait moribond, quand d'autres cherchent à le maintenir en vie, ou plus ambitieusement à lui donner une seconde existence (ce sera l'un des buts de la revue *Vers et Prose*, prisée un temps, elle aussi, par les deux correspondants). Dépasser le symbolisme, tout en restant fidèle à certains de ses grands principes, c'est ce que Barrès a cherché en quelque sorte, mais avec des « solutions » toutes personnelles – et c'est sans doute sur ce plan-là aussi qu'il sera « exemplaire » pour Rivière.

Il faudra attendre toutefois un mois avant que la singularité des textes barrésiens ne prenne pour lui son ampleur véritable au sein de ce programme de lecture pléthorique : « Maintenant il est honnête de dire que je suis en ce moment sous l'influence de Barrès, qui est en train de me changer sur bien des points et de m'ôter toute conviction trop assise[1]. » L'aveu se double ici d'une tournure réflexive, dont Rivière ne se départit pas tout au long de sa période « barrésienne » – et, plus généralement, à chacune de ses admirations successives : par-delà la fascination mimétique, il demeure conscient que l'« influence » s'exerce à la façon d'un processus, qui connaît, comme la maladie ou l'amour, ses phases et les symptômes qui les manifestent, avec un début (la « révélation » et l'identification fusionnelle), une « acmé » (marquée par la pratique du pastiche et par le psittacisme compulsif) et un déclin (la déprise progressive, parfois douloureuse).

Le moment de la révélation, tel que Rivière le décrit, est caractérisé par une forme de compréhension totale et fusionnelle. Il est de l'ordre de l'aveuglement amoureux, et inaugure par là une temporalité autre de la lecture, qui la livre à une évolution imprévisible, mais riche de possibles[2] : « Mes lectures. Un mot seulement. Et d'abord Barrès, que je lis avec une joie incomparable. C'est sûrement une grande révélation. Et je prévois mal encore l'influence énorme qu'il aura sur moi[3]. » C'est d'ailleurs bien le registre amoureux que Rivière emploie encore, quelques mois plus tard, alors qu'il sent cette

[1] Jacques Rivière à Henri Fournier, lettre du 7 septembre 1905, p. 126.
[2] Ce sens du possible aura plus tard une vraie dimension heuristique dans la critique de Rivière ; voir à ce sujet Marielle Macé, « Situations, attitudes », dans Vincent Debaene, Jean-Louis Jeannelle, Marielle Macé et Michel Murat (dir.), *L'Histoire littéraire des écrivains*, Paris, PUPS, 2013, p. 31-48.
[3] Jacques Rivière à Henri Fournier, lettre du 7 septembre 1905, p. 128.

œuvre s'éloigner de lui, pour qualifier (au passé) ses premiers sentiments de lecteur de Barrès :

> J'y ai eu toutes les naïvetés de l'amour. J'ai tout copié de mon cher amour, je n'ai vécu que par lui. Et quand je croyais par mon insolence gauchement affectée affirmer mon indépendance, c'était sa ficelle qui me tirait le bras[1].

La lecture fusionnelle permet ainsi la suppression de cette scission qui fonde en principe la lecture « informée » et distanciée, celle qui distingue la « vraie » vie et le temps (suspendu) de la lecture[2]. Ici, ces deux « temporalités », ces deux plans se confondent : on vit « par » l'auteur qu'on est en train de lire. Cette fusion est certes perçue dans notre dernière citation sous un angle critique : comme la série des gestes machinaux d'un lecteur-marionnette. Mais dans les premiers temps de la révélation, elle reste décrite comme une expérience essentiellement euphorique, une « joie incomparable », où malgré la dépossession de soi qu'elle représente, la subjectivité et la liberté du lecteur ne se sont jamais affirmées avec autant de force.

Pour Rivière, une telle expérience – bien que verbale – se passe de mots. Il se pourrait même que toute tentative de la formuler en phrases claires et distinctes soit une sorte de trahison : « J'ai lu la trilogie, la première, *Sous l'œil des Barbares*, *Un homme libre*, *Le Jardin de Bérénice*. Je n'en peux rien dire. Je le comprends trop bien. Je voulais te faire des citations. J'ai vite compris que ce serait idiot.[3] » Pour des « liseurs de romans » (Thibaudet) aussi peu avares de commentaires que Rivière et Fournier, le mutisme devient alors la preuve la plus authentique de l'admiration véritable. Loin de tomber dans la prolixité, la compréhension totale débouche d'abord sur l'aphasie.

Quand l'admiration fusionnelle éprouve malgré tout le besoin de s'extérioriser, de prendre forme, elle se limite à l'exercice du « plagiat » (selon le terme de Rivière), c'est-à-dire à la tautologie, à la pure répétition : redire (forcément moins bien) ce qui a déjà été dit. Le pastiche peut rester une pratique secrète, non destinée à la publicité : il s'agit surtout de reformuler pour soi-même ce qu'on veut être sûr d'avoir compris, et se l'approprier par le simple acte de réécriture. Si l'on met à part les tendances spontanées à

[1] Jacques Rivière à Henri Fournier, lettre du 2 février 1906, p. 271.
[2] Voir la distinction, devenue canonique, de Michel Picard entre le « lu », qui s'abandonne aux émotions suscitées par le texte, et le « liseur », qui maintient le contact avec le monde extérieur (*La Lecture comme jeu. Essai sur la littérature*, Paris, Minuit, 1986, chapitre 5). On peut parler de véritable fusion de ces deux entités dans le cas des « révélations » littéraires de Rivière.
[3] Jacques Rivière à Henri Fournier, lettre du 7 septembre 1905, p. 128.

contrefaire son « maître », visibles dans de nombreuses lettres à Fournier, c'est bien sous cet angle intime que Rivière pratique une écriture consciemment mimétique, comme il le dévoilera à son correspondant, échantillons à l'appui, au moment où Barrès se sera résolument éloigné de lui[1]. Cette série de textes commençait ainsi :

> Ceci est un recueil de petits plagiats. Je les ai composés, après avoir lu M. Maurice Barrès, non pour me faire croire que je le valais, mais pour me prouver que je l'avais compris. J'ai éprouvé un plaisir trop vif à écrire ces feuillets pour vouloir les montrer à personne – si ce n'est à qui les découvrira par hasard. / Que celui-là ne voie donc en ces modestes essais qu'un hommage caché à cet homme incomparable[2].

Mais si le « plagiat » n'est dans un premier temps que pure répétition, c'est aussi à partir de sa pratique qu'a pu s'amorcer une pensée plus personnelle, par un phénomène naturel d'amplification (au sens rhétorique), comme l'affirme Rivière dans ces mêmes notes :

> Ce recueil s'est augmenté sans que j'y prenne garde. Il s'y est ajouté un certain nombre de réflexions, qui me sont plus personnelles que les premières. Tels qu'ils sont, ces essais forment un mélange équivoque d'imitation et de sincérité. Il m'est déplaisant de voir de chères pensées ainsi confondues avec des impressions d'une heure. Mais je n'ai pas la force de les départager. Saurais-je même maintenant distinguer mon vrai moi d'avec mes fantaisies ? / Mon vrai moi est-il autre chose qu'une des mes fantaisies ?[3]

La fusion reste cependant toujours à l'œuvre : les « fantaisies » du pastiche ne peuvent plus se distinguer du « vrai moi » ; le travail mimétique et l'émergence de la subjectivité participent du même mouvement « heureux », même s'il est inquiété parfois par un sentiment de dépersonnalisation, comme on peut le voir dans certains passages de la correspondance :

> Une dernière réflexion provoquée par Barrès. Je ris de moi quand je considère mon effroyable plasticité. Dès que je trouve une pensée, qui ressemble à la mienne, je m'abandonne à elle. Je prends tous les contours qu'elle m'impose. Je suis délicieusement inerte. Et quand je me regarde, je me demande pourtant avec effroi si j'ai quelque chose d'original, tant je *deviens* avec facilité[4].

---

[1] Rivière précisera ainsi à son correspondant le statut de ces notes : « Mes dissertations barrésistes. Je t'ai envoyé cela comme un fossile. » (Lettre du 6 décembre 1906, p. 591-592).
[2] Jacques Rivière à Henri Fournier, lettre du 14 novembre 1906, p. 569.
[3] *Ibid.*
[4] Jacques Rivière à Henri Fournier, lettre du 12 octobre 1905, p. 181.

En fait, cette « plasticité » conduira le jeune Rivière à refaire pour lui-même, mais en en suivant scrupuleusement les étapes, le « parcours » de Barrès – moins le parcours réel de l'écrivain que celui que ce dernier met en scène dans la trilogie égotiste : « Je crois que ma pensée passera par toutes les formes que peut prendre une pensée. Mais s'arrêtera-t-elle jamais ? […] Ces temps-ci je ne pense que dans et par Barrès.[1] » Ces étapes du « barrésisme » prennent le plus souvent, chez Rivière, la forme d'une série de réminiscences : le jeune admirateur n'a pas à adapter son attitude mentale de lecteur à la méthode barrésienne, il n'a qu'à se ressouvenir, tant *Sous l'œil des Barbares* retranscrit sa propre expérience :

> Je souriais l'autre jour en pensant *combien j'avais vécu* les Barbares. L'histoire que tu connais n'était-ce point « un baiser sur un miroir ? » ? Et toi, Amaryllis, comme je t'ai serrée jadis avec amour. / Et tout le Dandysme, l'Extase, l'Affaissement, je les ai vécus avant de connaître le nom de Barrès, et je les vis encore à tous instants. / Ne dis pas que cela est froid et faux. Je te jure que non, puisque c'est le roman de ma vie intérieure. Et je sais combien il fut véridique et brûlant. / Tu as tressailli devant un portrait du salon. Et moi devant « la Jeune Fille », tant j'y reconnaissais « l'Objet » que j'avais créé pour mon cœur, à l'occasion de certaine personne[2].

Cette lecture mimétique, qui ménage des moments épiphaniques de « réminiscence », n'en demeure pas moins soumise à une forme de « suspens », puisque le récit est celui d'une quête encore indécise. La « plasticité » du lecteur est en cela mise en abyme tout au long du *Culte du Moi*, où la trame romanesque tient à cette indécision du sujet quant à son devenir intérieur et à l'« originalité » essentielle de son « Moi ». Une première marque d'« originalité » se manifesterait malgré tout d'emblée, pour le lecteur qu'est Rivière : précisément dans cette conscience du devenir instable de sa personnalité, une conscience qui le distingue de « ceux qui ont des certitudes » (et derrière lesquels on retrouve les « barbares » du roman barrésien) : « Ces variations perpétuelles, cette plasticité (c'est le mot) ne font en ce moment que me persuader de plus en plus de l'incertitude universelle. Je crois que ceux qui ont des certitudes, ont été obligés de fermer les yeux à quelque chose[3]. » Rivière n'hésite pas non plus, on le voit, à tirer de cette expérience égotiste des implications métaphysiques qui dépassent sa seule individualité – autre bienfait de la « leçon » de Barrès, qui permettrait de comprendre les autres et le monde grâce à la seule

[1] *Ibid.*
[2] Jacques Rivière à Henri Fournier, lettre du 5 novembre 1905, p. 199-200.
[3] Jacques Rivière à Henri Fournier, lettre du 12 octobre 1905, p. 181.

saisie méthodique du « Moi »… Ces remarques de Rivière révèlent en tout cas un élément fondamental : une grande part du pouvoir identificatoire de l'œuvre barrésienne réside sans doute, pour lui, dans l'image (allégorisée) du lecteur qu'elle lui renvoie, et où il semble retrouver les traits essentiels de sa propre pratique de lecture. Lecture « plastique », où le lecteur oscille en permanence entre la confusion avec les modèles où il se reconnaît (les fameux « intercesseurs » du *Culte du Moi*), et l'affirmation paradoxale (par leur intermédiaire) d'une subjectivité pleinement « originale ».

Ce mimétisme identificatoire va jusqu'à affecter l'échange épistolaire. Non content d'appliquer à lui-même les méthodes de l'égotisme barrésien, Rivière demande en effet à son correspondant de rechercher à son tour, selon le protocole proposé par l'œuvre, les formules qui le définissent – quitte à anticiper un peu cavalièrement les résultats de cet examen personnel :

> …je voudrais que tu recommences sur ta formule, le petit travail que je viens d'opérer sur la mienne. C'est aussi peu difficile qu'ennuyeux. / Un mot tout de même. Ta formule était à peu près celle-ci : « Tu es quelqu'un qui *sent* la vie telle qu'elle se présente.» J'ajoute : « Et qui refuse d'intervenir pour organiser ses sensations. » Eh bien, je te signale un mot que tu as laissé échapper dans une de tes lettres, où tu disais : « J'ai détesté Paris d'une haine de *paysan*. » Réfléchis sur : *paysan*, que je prononce naturellement sans la moindre nuance de dédain (sinon serais-je clairvoyant ?). *Paysan t'*exprime de façon très compréhensive, comme *Métaphysicien m'*exprime. Paysan signifie d'abord ta passion des choses naturelles et des gestes spontanés. Il signifie aussi ton amour de la beauté fragmentaire, aussi dispersée que les traits confus et merveilleux du visage de la campagne, – par opposition à la concentration et à l'unité des villes[1].

La correspondance devient bel et bien un moyen de se connaître soi-même, par l'opposition constructive des deux correspondants, aux goûts esthétiques différents, mais aux attentes identiques : « D'abord – un peu malgré toi – nous nous sommes formulés, en nous opposant l'un à l'autre. Quelle que puisse être la vérité de ces formules, elles nous auront servi à grouper commodément sous un titre unique une foule de constatations que nous avions faites séparément sur notre moi, et qui – étant isolées – n'avaient presque aucun intérêt[2]. » Ce faisant, Rivière semble vouloir rejouer à travers l'échange épistolaire le récit d'*Un homme libre*, en s'attribuant en quelque sorte le rôle de Philippe, le personnage

[1] Jacques Rivière à Henri Fournier, lettre du 13 janvier 1906, p. 240-241.
[2] *Ibid.*, p. 239.

principal du roman, et à Fournier celui de son *alter ego*, Simon – les deux personnages retranchés dans leur thébaïde de Saint-Germain constituant alors sans doute, à ses yeux, le modèle idéal de l'échange intellectuel.

Cette réduction de la correspondance aux principes du barrésisme ne va pas sans agacer Fournier, qui de manière légitime se sent prisonnier d'une admiration qu'il ne partage pas. Il refuse d'abord de s'appliquer à lui-même les formules de l'égotisme. Et c'est même lui qui dégrise Rivière de cette identification trop bienheureuse avec Barrès, qui empiète jusque sur l'intimité de leur relation désintéressée. Il n'y va pas par quatre chemins : en imitant Barrès, Rivière « cabotine », même lorsqu'il emprunte à son « maître » ses procédés d'ironie – ou précisément parce qu'il les lui emprunte, et que ceux-ci lui donnent l'illusion de la distance critique :

> Et tu m'agaces, quand tu prends dans Barrès ce qui très certainement ne peut pas être toi. Mais je ne sais pas si je peux te le dire… De temps en temps, quand tu te dis avec délices : je vais dire cela parce que Barrès l'aurait dit, tu m'agaces. / Par exemple, je trouve que tu (passe-moi ce mot que tu as, toi-même, employé contre Barrès) « cabotines » un peu quand tu parles de ton inutilité sociale. « On ne te demande qu'un visage aimable et de faire des visites de premier de l'an », c'est agréablement dit. C'est du Barrès transposé par et pour Rivière et qui tout de même, s'adapte à peine. […] Tu vas me répondre que tu as été le premier à prendre conscience de ce cabotinage, et que cela même te fut une volupté – Je ne sais pas… je ne sais pas… Tu es bien le moins cabotin, instinctivement, intellectuellement, de tous ceux que j'ai connus. Alors, il me déplaît de te voir endosser, par amour pour un autre, des défauts qui ne te vont pas[1].

Dans la lettre suivante, Rivière reconnaît soudain à quel point il s'était laissé aveugler par une admiration inconditionnelle pour Barrès, jusqu'à en nier sa propre individualité. Cette prise de conscience va de pair avec le sentiment qu'il est en train désormais de « dépasser » Barrès :

> Tu as vu du premier coup, par intuition, les petitesses et les plagiats où je me débats maintenant, et les fausses tentatives que me suggèrent des idées mal assimilées. Oh ! comme tu as vu juste. Je suis là, en train de me débattre (c'est bien le mot) presque misérablement. Il est évident que je suis en train de dépasser Barrès. Seulement je n'osais pas me l'avouer. Et brusquement, brutalement, tu m'éclaires admirablement[2].

[1] Henri Fournier à Jacques Rivière, lettre du 22 janvier 1906, p. 250.
[2] Jacques Rivière à Henri Fournier, lettre du 2 février 1906, p. 269.

La correspondance a échappé, grâce à Henri Fournier, à sa réduction pure et simple au « barrésisme », mais elle aura au moins eu un des ses mérites supposés : celui de la réflexivité et de la lucidité retrouvée sur soi-même…

1.3. Éloignements et retours

À partir de février 1906, et par l'intermédiaire de Fournier, Rivière est donc devenu bien plus critique envers la phase proprement identificatoire de son admiration. Pourtant, au moment même où il regrette cet aveuglement qui l'a fait renoncer à une part de sa lucidité, il reproduit avec la lecture de Claudel – sa nouvelle et décisive « révélation » – un processus identique de communion fusionnelle, qui s'affranchit de toute verbalisation pour devenir expérience indicible – dans un sens quasi religieux, même si Rivière ignore alors le catholicisme qui imprègne cette œuvre :

> En possédant dans son cœur le monde énorme et admirable qu'il a créé, on sent qu'en émane une leçon. Et c'est ainsi qu'il agit sur moi. Comme à toi rien ne m'est qui n'a pas d'abord pris possession de mon inconscient. Claudel grandit en moi. Ce n'est pas moi qui l'ai pénétré. Si j'ai paru m'enthousiasmer sur ses « idées », c'est que j'ai dû pauvrement traduire en langage idéologique, ce qu'il manifestait profondément par la puissance de son art. Au fond je suis imprégné par lui d'un enseignement sans forme et sans mots, qui commande toute ma vie intérieure ; et c'est cet enseignement obscur qui m'exalte. Par conséquent, je ne réfléchis pas, le livre fermé, sur les conceptions de Claudel, mais, comme toi, je les vis en me délectant dans sa « poésie »[1].

La lecture fusionnelle a trait d'abord à l' « inconscient » (terme qui doit être compris ici au sens que lui donne Hartmann[2]). Elle fait subir à nouveau au sujet, dans une passivité euphorique, « un enseignement sans forme et sans mots », « obscur », où l'intellect, dans un premier temps, n'a pas sa place, si ce n'est pour avouer sa propre défaite. Par-delà le moment délimité qui lui est imparti dans la vie quotidienne, elle imprègne chaque geste de

[1] Jacques Rivière à Henri Fournier, lettre du 3 mai 1906, p. 393-394.

[2] L'Inconscient est conçu chez Hartmann dans un sens métaphysique, qui doit beaucoup au principe de la Volonté de Schopenhauer : « L'Inconscient, tel que le définit Hartmann, ne coïncide […] que partiellement avec les sens que la psychologie moderne attribue à ce terme. Ce concept lui sert à désigner la force impersonnelle et générale qui conduit l'existence de toutes les espèces vivantes : il a une dimension autant biologique que psychologique […]. » (Jean Pierrot, *L'Imaginaire décadent (1880-1900)*, Paris, PUF, 1977, p. 152).

l'existence et tout ce qui leur donne signification, en une sensation physique de plénitude qui peut aller parfois jusqu'à la saturation douloureuse :

> Maintenant je devrais te parler de Claudel, dont j'étouffe, bien que je ne l'aie presque pas relu depuis ma dernière lettre. Il fait son œuvre en moi et sourdement transforme tous mes gestes, ou plutôt la signification que j'attribue à tous mes gestes. […] Oui. Mais par où commencer ? Par où aborder l'effroyable génie ? Comment dire la chose, qui est une seule chose ? Il me semble que les Autres m'ont révélé chacun une partie de moi-même. Mais lui m'a révélé tout entier à moi-même. Je me suis reconnu d'un seul coup. Et c'est pourquoi son enseignement s'est infiltré dans les moindres parties de mon être[1].

C'est précisément cette façon de lire – qui demande rien moins qu'une révélation totale aux « maîtres » qu'elle a élus – que Rivière a en partage avec Fournier. Il ne manque pas de s'en réjouir, lorsqu'elle peut enfin s'exercer, chez chacun, sur le même objet (Claudel) : « Un point déjà où notre compréhension est semblable. Et c'est le plus important[2]. » Il faut dire que ce type d'enthousiasme identificatoire est le lien qui permet la cristallisation entre eux d'une certaine « communauté de lecture » – un lien invariable malgré la différence des goûts esthétiques.

La répétition, de Barrès à Claudel, des mêmes schémas de lecture – et des admirations fascinées qu'ils impliquent – est d'autant plus étonnante chez Rivière qu'elle est consciente, qu'elle donne lieu dans les lettres à de perspicaces auto-analyses, où il s'agit de n'être plus dupe de ses enthousiasmes. Rivière établit d'ailleurs de lui-même le parallèle entre les deux figures, en n'hésitant pas à qualifier Claudel de « professeur d'énergie » – expression barrésienne s'il en est :

> Il peut sembler bizarre de vouloir prendre ainsi Claudel pour un « professeur d'énergie ». Mais son enseignement, je ne l'ai pas reçu de sa bouche ; il n'est pas entré en moi par les oreilles ; je l'ai éprouvé en moi-même, c'est une pénétration par l'intérieur, une recréation par l'amour. Je l'ai senti se fondre et affluer en moi comme un fruit ; j'en suis tout envahi, j'en suis tout animé. C'est bien là le véritable enseignement, la seule communication possible de l'être à l'être. C'est bien ainsi que

[1] Jacques Rivière à Henri Fournier, lettre du 5 avril 1905, p. 347-348.

[2] Jacques Rivière, lettre du 3 mai 1906, p. 393-394. Fournier ne cache d'ailleurs pas sa joie de savoir qu'il partage avec son ami une admiration à la fois totale et commune pour Claudel : « Que je suis heureux de nous voir rencontrés, retrouvés, dans cette immense admiration. Je savais que ce serait lui, après Barrès, je n'osais pas espérer tant d'amour, et pourtant j'étais sûr de ta lettre d'aujourd'hui. / […] Mais comme je suis surpris et surtout ravi de cette idée : te voir désirer t'étendre selon le monde et la vie : connaître, voir, voir, essayer de se retrouver, de se sentir partout. / (C'est tout de même plus digne, que de se présenter candidat nationaliste dans le quartier des Halles). » (Lettre de fin mars 1906, p. 332)

> déjà j'avais compris Barrès, quand il éveillait en moi ma ferveur clairvoyante. Ce n'est qu'après que les mots prennent leur sens, on ne comprend que quand on a deviné[1].

On retrouve cette persistance des réflexes barrésiens, de façon non moins paradoxale, aux moments des « adieux » avec le maître égotiste, tels que Rivière les met un peu ostentatoirement en scène en février 1906. Ils ne sont pas dépourvus en effet d'un certain plaisir égotiste, qui doit une part de son intensité au rapport mimétique entretenu avec l'auteur du *Culte du Moi* :

> Oh ! j'ai eu bien du plaisir. Vois-tu, c'est délicieux de ne plus savoir ce que l'on pense et de sentir s'écrouler ses merveilleux châteaux. J'avais construit comme [Barrès] me disait, je souriais, je tournais les yeux vers lui, il m'approuvait. Tout cela est par terre. Mais c'est délicieux parce que si mélancolique de se voir déjà si loin de soi[2].

Le processus de déprise se présente en fait comme une sorte de continuation de l'œuvre telle que son lecteur a pu jusqu'à présent la « vivre ». La mélancolie provoquée par les adieux semble en tout cas avoir été prévue par la trilogie – ce qui fait douter Rivière sur la fin véritable de son admiration. Même quand on prétend le quitter, Barrès fait retour :

> J'exagère sans bien savoir si le détachement était aussi *net* et aussi *définitif*. Peut-être que je raille. Peut-être que Barrès fait une fois de plus semblant de s'en aller, pour que je pleure aussi un peu doucement, comme sa maîtresse abandonnée, et que j'exaspère ma passion (*L'Homme Libre – Une aventure d'amour*). Je ne sais, je ne sais. Je suis troublé, égaré, charmé et incertain. Tout ceci est un état extrêmement subtil ; ce qui semblerait prouver qu'il n'est pas définitivement parti. Et pourtant il y a quelque chose d'imperceptible, qui est brisé[3].

L'euphorie de la déprise, qui est peut-être symétrique de celle de la fusion, traduit surtout un sentiment de progrès du « Moi » qui est d'essence égotiste ; un « Moi » qui peut à nouveau affirmer sa singularité, sa liberté – et sa progression : voilà qu'on s'est éloigné de soi-même, d'un « Moi » qui est mort. Rivière n'éprouve plus le besoin d'appliquer à sa propre existence les « leçons » de Barrès, parce que précisément il a atteint un des buts que s'était assignés la méthode égotiste :

---

[1] Jacques Rivière à Henri Fournier, lettre du 19 mars 1906, p. 320.
[2] Jacques Rivière à Henri Fournier, lettre du 2 février 1906, p. 271.
[3] *Ibid.*

> Un signe qu'une rupture infinitésimale a déjà eu lieu c'est que déjà je ne systématise plus, que je ne me tiens plus avec autant de logique froide. Je m'éparpille, avec volupté, mais je m'éparpille. Que va-t-il advenir[1] ?

Même si l'on voit poindre malgré tout un sentiment de désarroi – et peut-être d'abandon : l'avenir s'ouvre sans doute, mais qui se proposera comme nouveau « maître » ? –, l'éloignement va s'accommoder de retours intermittents du « barrésisme ». La vraie rupture aura lieu bien plus tard, comme en témoigne une lettre de 1908 ; le ton y est cette fois tout différent, bien loin du rapport fusionnel initial : c'est bien une littérature truquée et artificielle – et donc une forme de tromperie artistique et intellectuelle – que Rivière se plaît désormais à railler, voire à dénoncer :

> J'ai relu un peu de Barrès : *du Sang*, le début d'*Un Amateur d'Âmes*. L'impression qui me saisit tout de suite maintenant, c'est que c'est grossier, comme tu le disais. C'est prestigieux et grossier, c'est fabriqué dans un parti-pris d'affectation dilettantiste. On ne le distingue pas d'abord tant c'est affecté. Et c'est pour ça qu'on est séduit. Mais quand on a aperçu le truc, c'est fini. D'ailleurs il y a des choses d'une littérature merveilleuse[2].

Cet éloignement désormais inexorable lui donnera même l'idée d'écrire, en septembre 1911, un « éreintement de Barrès[3] ». L'article ne verra jamais le jour, preuve sans doute que la désaffection totale – qui signale peut-être aussi la disparition concomitante de l'« angoisse de l'influence » (H. Bloom) – n'a plus besoin, au contraire des déprises feintes, de s'exprimer par le truchement d'une mise en forme verbale.

1.4. De l'œuvre à la vie : une appropriation éthique de Barrès

Inscrire la lecture dans un processus de forte identification présuppose une appropriation avant tout éthique des textes, et c'est bien ainsi que fut lu Barrès, comme le soulignera Rivière dans son article nécrologique de 1923 : « Il faut voir dans le culte du moi une éthique bien plutôt qu'une psychologie[4]. » C'est pourquoi les considérations esthétiques ne sont le plus souvent, chez les deux épistoliers, que la retranscription sur le

[1] *Ibid.*
[2] Jacques Rivière à Henri Fournier, lettre du 15 mai 1908 (*Correspondance* II), p. 180.
[3] Jacques Rivière à Henri Fournier, lettre du 5 septembre 1911 (*Correspondance* II), p. 447.
[4] « Barrès et la sensibilité moderne », *art. cit.*, p. 29.

plan stylistique de ces aspirations d'ordre moral, et qu'elles s'y traduisent par l'exigence de « sincérité » et d'« authenticité » auctoriales.

Nous l'avons dit, Rivière, à mesure qu'il découvre la trilogie égotiste et d'autres textes de Barrès, va refaire pour son propre compte le parcours intellectuel et moral que les romans mettent en scène. Cela demeure possible à ses yeux grâce à l'unité de l'œuvre barrésienne, à la façon dont elle maintient, d'un volume à l'autre, sa cohérence interne, tout en ménageant les « surprises délicieuses » de ses révélations graduelles. C'est pourquoi il met en garde Henri Fournier (tout à fait sceptique devant l'engouement de son correspondant) sur une lecture trop hâtive ou parcellaire de cette œuvre :

> Vois-tu, il est très difficile de comprendre Barrès, quand on ne l'a pas tout lu (je parle du Barrès d'avant *les Déracinés*, qui forme un tout). Tu tombes dans l'erreur que j'ai commise, quand je le jugeais après avoir lu *Sous l'œil des Barbares* et dont *Un homme libre* ne m'avait guère débarrassé. Mais il faut aller jusqu'au bout. *Le Jardin de Bérénice* et surtout *l'Ennemi des Lois* vous donnent des surprises délicieuses[1].

Deux ans plus tard, en 1907, c'est encore cette cohérence (entre autres qualités) que Rivière défend chez Barrès, notamment lorsqu'il évoque l'auteur lorrain avec l'un de ses premiers « mentors », Gabriel Frizeau : « Nous avons causé de Barrès. Frizeau n'en raffole pas. J'ai défendu son sourire et la logique de son œuvre[2]. » Dans le même temps, Rivière opère des partages au sein de l'œuvre de Barrès : ce qui l'intéresse d'abord et surtout, c'est l'écrivain égotiste d'avant *Les Déracinés*. Seule la « leçon » du *Culte du Moi* peut prétendre, à ses yeux, à une portée universelle, comme il l'affirme à Fournier, en lui exposant un projet d'article sur « L'Enseignement de Monsieur Maurice Barrès. Ce que nous en pouvons retenir » : « J'ai des foules d'idées [concernant cet article]. Mon idée maîtresse serait celle-ci: / Monsieur Barrès ne peut nous servir que par sa première doctrine, qui a seule une portée générale. Il nous a appris la grandeur *de l'inquiétude et du désir*[3]. » Ce partage, Rivière l'explique aussi bien par son rejet du nationalisme, où il perçoit « trop de sophismes[4] », que par l'évolution propre de sa vie intérieure, qui refuse d'aller à l'encontre d'« un ensemble de tendances, trop profondément sincères, trop [s]iennes, trop personnelles pour pouvoir subir sans dommage une violation ». Il précise en effet qu'il est « trop

[1] Jacques Rivière à Henri Fournier, lettre du 26 septembre 1905, p. 162.
[2] Jacques Rivière à Henri Fournier, lettre du 31 mars 1907, p. 691.
[3] Jacques Rivière à Henri Fournier, lettre du 12 octobre 1905, p. 177.
[4] *Ibid.*, p. 176.

jeune » pour fixer son esprit sur des certitudes aussi définitives que celle prônées par l'écrivain traditionaliste :

> Naturellement [Barrès] ne se rendait pas compte en développant sa première doctrine qu'elle aboutirait à la seconde et se continuerait en elle. Il croyait avoir trouvé dans le scepticisme et l'analyse intérieure une situation plausible et tenable et si jolie ! De même moi : je ne peux pas, quelques instants à peine après la révélation, me précipiter dans des certitudes, sans jouir de mes doutes et sans approfondir l'étude de mon moi. Ce serait contre nature et par conséquent nuisible. Il ne faut pas brusquer les choses, mais tirer de ses états d'âme le plus de profit possible[1].

Ce qui n'exclut pas, à priori, au vu même de l'exemple barrésien, un changement ultérieur de sa vie intérieure, qui le ferait adhérer comme son « maître » à des « croyances » définies : « Maintenant il est sûr que je changerai encore beaucoup et peut-être – comme Barrès – me raccrocherai-je à des croyances. Puissé-je ne le faire jamais avec trop de sérieux[2] ! »

On remarque que ces considérations de Rivière s'articulent toujours sur un mode réflexif : le jeune lecteur est conscient que la « révélation » n'est qu'une étape de son évolution intellectuelle – qu'elle ne marque aucunement l'avènement d'une vérité définitive. La lecture est ainsi vectorisée par ce sens d'une évolution encore en cours, dont Barrès a fourni, par sa carrière, un modèle à la pureté presque schématique, et qu'il a mis en abyme dans une œuvre exemplaire, *Le Culte du Moi*. Mais ce développement n'en demeure pas moins paradoxal : s'il semble ouvert à tous les possibles, à toutes les conversions, il se conçoit néanmoins selon des étapes définies, des moments-clés dont il s'agit de respecter la durée propre et l'assignation à une période déterminée de l'existence ; bref, « il ne faut pas brusquer les choses » – alors même que le lecteur qu'est Rivière pourrait être tenté de brûler les étapes[3].

---

[1] *Ibid.*

[2] *Ibid.*

[3] Il arrive fréquemment que Rivière se projette dans le futur, comme s'il était capable d'anticiper son évolution intellectuelle. La citation qui suit est en cela tout à fait significative : « Plus tard, nous jugerons les êtres avec plus d'indulgence, nous les verrons pauvres et torturés, même sous le masque placide de la bêtise ; alors nous les *accepterons* ; mais notre clairvoyance (apaisée mais toujours vigilante) nous empêchera de porter des appréciations de valeur ; nous ne classerons pas les gens parmi les bons ou parmi les mauvais ; notre ironie, devenue extrêmement ténue et quasi imperceptible, consistera à les *accepter* tous indistinctement, sans vouloir connaître leurs vertus, et simplement *parce qu'ils sont*. – Mais j'ai dit : plus tard ; c'est ce que Barrès a fait en vieillissant ; c'est sans doute ce que je ferai d'une façon différente ; c'est ce que j'avais entrepris de faire – trop prématurément – quand avec Maeterlinck je voulais accueillir d'un sourire tout ce qui existe. – Seulement j'étais trop jeune, je suis encore trop jeune ; je n'avais pas assez joui – comme j'en ai le droit – des supériorités de mon intelligence […]. » (Lettre du 1er février 1906, p. 273)

Cette évolution à la fois ouverte et respectueuse d'une sorte de « protocole » existentiel exclut cependant d'emblée, dans le cas de Rivière, certaines possibilités : si changement il y aura, il ne se fera pas dans le sens du nationalisme :

> [le nationalisme] ne cadrera jamais avec la forme de mon esprit. Mes directions secrètes – si j'en ai – vont ailleurs. Mes préférences sentimentales – les seules qui comptent d'ailleurs – ne sont pas là. Serai-je socialiste ? Rien n'est moins sûr. Cela ne veut pas dire que je n'agirai pas en socialiste, – pour agir et parce qu'il faut agir, et parce qu'il faut bien satisfaire ce « besoin de déconsidération » qui est au fond de toute âme trop bien née[1].

Mais on le voit, même quand il s'agit d'envisager des choix doctrinaux contraires à ceux de son « maître », Rivière reste imprégné par le vocabulaire et les tournures d'esprit de l'égotisme barrésien. Ce qui risque, par exemple, de présider aux choix politiques du jeune homme, ce sont moins la cohérence doctrinale et la pertinence intellectuelle des systèmes idéologiques, que ses propres « directions secrètes » et « préférences sentimentales ». Le « lyrisme idéologique » de Barrès entre ici clairement en jeu. Il en va de même pour la nécessité d'agir, qui tiendrait avant tout de ce « besoin de déconsidération » que Barrès attribuait, dans *Un homme libre*, à certains hommes d'action « exemplaires » comme Benjamin Constant[2].

Plus généralement, si l'œuvre de Barrès et le parcours intellectuel qui s'y dessine peuvent servir de modèle aux lecteurs par-delà la « rupture » nationaliste, c'est que son évolution était, selon Rivière, « naturelle », qu'elle coïncidait avec les aspirations « profondes » de l'écrivain lorrain – aspirations qui peuvent être toutes différentes chez ses admirateurs, sans que cela invalide pour autant la « méthode » égotiste. Le respect de la « personnalité » dans son évolution propre l'autorise ainsi à récupérer l'œuvre dans son intégrité, et lui permet de rétablir la continuité là où les contradictions apparentes rendaient sa ressaisie « éthique » périlleuse :

---

[1] Jacques Rivière à Henri Fournier, lettre du 12 octobre 1905, p 176.

[2] Voir la « méditation » qu'il lui consacre dans *Un homme libre* : « Tu trouvais une volupté douloureuse dans l'amertume. Quelques débauchés connaissent une ardeur analogue. Ils se plaisent à abuser de leurs forces, non pour augmenter l'intensité ou la quantité de leurs sensations, mais parce que, nés avec des instincts romanesques, ils trouvent un plaisir vraiment intellectuel, plaisir d'orgueil, à sentir leur vie qui s'épuise dans des occupations qu'ils méprisent. Toi-même, vieillard célèbre et mécontent, tu finis par ne plus résister au plaisir de te déconsidérer, tu passas tes nuits aux jeux du Palais Royal, et tu tins des propos sceptiques devant des doctrinaires. » (dans *Romans et voyages* I, *op. cit.*, p. 126) Par la suite, Anatole France réutilisera l'expression pour qualifier l'engagement de Barrès aux côtés de Boulanger, et ses ambitions de député (cf. *supra*).

> Avec les deux livres susdits [*Les Amitiés françaises* et *Les Déracinés*], on entre nettement dans le Second Barrès, et je dois dire tout de suite que je ne peux plus le suivre dans sa nouvelle direction. Il serait pourtant puéril de l'accuser de contradiction, pour s'excuser de n'accepter ainsi que partiellement sa doctrine. Même s'il s'était contredit, je crois qu'on ne pourrait s'en autoriser pour le lâcher. Mais il n'y a pas opposition radicale entre les deux formes successives de sa pensée. Il y a seulement évolution très naturelle d'un esprit très élevé, qui a refusé de s'entêter dans une doctrine qu'il jugeait non pas fausse, mais insuffisante. La déviation ne peut choquer qu'un esprit superficiel[1].

Une année plus tard, considérant à nouveau le parcours en apparence brisé de Barrès, Rivière insiste encore sur la sincérité des choix éthiques de ce dernier, qui ne devraient rien à la posture de l'esthète, contrairement à ce que pensaient certains critiques[2] :

> C'est curieux de voir comme tout le monde cherche à concilier les deux Barrès. On sent qu'il y a continuité. Mais, – bien qu'amusant – il est puéril de voir dans le second Barrès, un Monsieur qui cherche à défendre son rêve de Beauté du contact des Barbares au moyen du nationalisme. La naïveté n'est pas de croire les gens sur parole, mais de toujours les soupçonner d'insincérité. Tout le monde est sincère. Seulement tout le monde ne démêle pas très bien toujours les raisons de sa croyance, et en donne d'autres, qui ne sont pas les bonnes ; c'est ce qui donne un air de dissimulation. Barrès est sincère. Et sa continuité, il faut la chercher plus profond que dans ses soucis d'esthétique[3].

Dans cette recherche, par-delà les « soucis d'esthétique », d'une sincérité plus « profonde » de Barrès – dont Rivière ne précise pas d'ailleurs, dans ce passage, la nature –, on perçoit l'une des exigences fondamentales du jeune lecteur (comme de son correspondant Henri Fournier) envers la littérature : celle-ci doit se manifester comme le dépassement de la seule esthétique, du seul désir de « beauté », au profit d'une dimension « éthique » supérieure, qui cherche alors encore à articuler les modalités de son expression.

1.5. La haine de la « littérature »

[1] Jacques Rivière à Henri Fournier, lettre du 12 octobre 1905, p. 175.
[2] La question de la sincérité de son parcours – expliquée en effet différemment par les critiques, sans que celle-ci soit pour autant toujours remise en cause – est au cœur des articles qu'on lui consacre ces années-là dans plusieurs revues ; voir notamment ceux d'Eugène Montfort (« Un autre Romantique que nous pouvons aimer : Maurice Barrès », *Les Marges*, n°3, mai 1904) et d'Ernest Gaubert (« Barrès », *Mercure de France*, 1er août 1905).
[3] Jacques Rivière à Henri Fournier, lettre du 30 août 1906, p. 491.

Parallèlement à l'enthousiasme de Rivière pour Barrès, on voit s'esquisser, dans la correspondance des deux jeunes gens, une conception commune de la littérature. Ou plutôt, de sa négation. Car il s'agit en effet – aussi paradoxal que cela puisse paraître pour ces deux lecteurs infatigables – de refuser la « littérature » ; disons mieux : une certaine littérature que ce mot seul semble à leurs yeux résumer.

Cette méfiance envers la « littérature » trouve à s'exprimer à de nombreuses reprises dans la correspondance. Dans une lettre de septembre 1906, Henri Fournier présente les ressouvenirs qui lui importent sous la forme d'une suite éparse d'épiphanies, mêlées à des commentaires plus généraux. Il conclut son énumération lyrique par cette phrase significative : « Il n'y a que ça [ces sensations retrouvées de l'enfance], et "les livres ne sont que du papier"[1] . » Dans sa réponse, Jacques Rivière vient, lui aussi, apporter son appui à cette conviction d'une nécessaire déprise de la littérature, pour qui veut retrouver la pureté de ses sensations, de son « Moi », et en faire le fonds de son œuvre future :

> Oui l'imminence de l'enfance sur la vie tout entière : c'est bien cela ton art : ce sera cela, quand tu seras plus résolu encore et plus oublieux encore de toute littérature. Et alors ce sera très beau. J'imagine par instants ce que pourra être avec ta passion du terroir et des paysans. Je rêve d'une épopée (non comme dimension, mais comme caractère). Ce sera beau[2].

Dans l'acception où elle est utilisée ici, la littérature est d'abord une forme de complaisance envers l'attitude, la pose, l'apprêt ; envers tout ce qui contredit la spontanéité et l'impulsion naturelle, pour un goût opposé du « fabriqué ». Elle se manifeste aussi, plus généralement, par une pensée engluée dans le cliché littéraire, dans le stéréotype culturel – comme celui, par exemple, du paysage pittoresque, contre lequel s'insurge Rivière :

> Je voulais te parler de ma haine contre la littérature, dont je trouve tout le monde et moi-même un peu imprégné. / Je voulais te dire que rien ne m'agaçait comme d'entendre parler de « petits coins », de sites, de jolis endroits, alors qu'il faut aimer tout ou rien. / Mais toute haine est vaine. Et j'accepte aussi ces gens-là[3].

Il s'agira donc, pour les deux correspondants, d'opposer à la « littérature » la sincérité et l'authenticité, voire l'originalité quand celle-ci n'est pas « forcée » – bref, tout ce qui

[1] Henri Fournier à Jacques Rivière, lettre du 3 septembre 1906, p. 500.
[2] Jacques Rivière à Henri Fournier, lettre du 20 septembre 1906, p. 515.
[3] *Ibid.*, p. 517.

favorise un rapport premier avec soi-même et avec le monde. Rivière en fait un des principaux critères d'appréciation des œuvres : « … j'accepte toute œuvre sincère et réussie[1]. »

Mais cette exigence de sincérité doit s'affirmer aussi bien sur le plan de l'existence, dans son épaisseur la plus quotidienne, que sur celui de l'écriture – deux dimensions que, à vrai dire, ni Rivière ni Fournier ne cherchent vraiment à dissocier. L'écrivain doit être sincère dans sa vie comme dans son œuvre. Ainsi, lors des dîners de *Vers et Prose*, Henri Fournier ne peut cacher sa déception devant la médiocrité et l'affectation des littérateurs qu'il y rencontre : « …ce que je désire et que je n'ai pas trouvé : je voudrais que les littérateurs sincères et admirables que nous connaissons soient des hommes avec qui l'on cause aussi sincèrement et aussi admirablement – d'autre chose[2]. » C'est dans le même état d'esprit que les futurs littérateurs qu'aspirent (malgré tout) à devenir Rivière et Fournier doivent à leur tour éviter l'affectation. Henri Fournier insiste par exemple sur son désir de tendre à la simplicité, en évitant de plaquer sur son expérience la plus intime les pensées toutes faites que lui suggère la « littérature » : « Après avoir souffert comme un fou de pensées qu'on ne doit pas penser – parce qu'elles ne sont que la pensée sans être la vie – et qu'elles mèneraient à la Mort, elles aussi – Je veux penser, aimer et vivre simplement […][3]. » Et Rivière d'approuver son ami, dans la lettre qu'il lui envoie quelques jours plus tard :

> J'ai éprouvé une vraie joie en lisant dans ta lettre de ce matin : je crois que je vais à la simplicité. Oh ! que tu as raison et que c'est bien là qu'il faut en venir à la fin des fins, quoiqu'on fasse, si l'on est sincère – Vois-tu, si j'avais eu quelque chose à te reprocher jusqu'ici ç'aurait été de ne pas être tout à fait selon toi-même – de te vouloir un peu trop original. / Notre premier devoir c'est, je crois, de ne pas faire de littérature dans notre vie. Et c'est notre devoir à nous surtout, dont c'est presque le métier d'être lettrés. Tâchons de toute la force de nos âmes de rester simples et sincères envers nous-mêmes[4].

On le voit, l'exigence de sincérité n'est pas qu'un impératif moral très général ; elle est aussi conçue, ici, comme une part essentielle de l'*ethos* « professionnel » du lettré.

---

[1] Jacques Rivière à Henri Fournier, lettre du 7 septembre 1905, p. 126.
[2] Henri Fournier à Jacques Rivière, lettre du 9 novembre 1906, p. 555.
[3] Henri Fournier à Jacques Rivière, lettre de fin janvier 1905, p. 55-56.
[4] Jacques Rivière à Henri Fournier, lettre de fin janvier ou début février 1905, p. 57.

Cette méfiance envers la littérature comme absence de naturel a, bien entendu, une incidence sur l'appréciation des genres littéraires. Dans cette perspective, toute forme qui tendrait à accentuer la distance entre le lecteur et le « réel », ou – vu de l'autre bord – à créer une distorsion superflue dans le rapport entre l'auteur et la « vie », sera considéré comme inauthentique et « fabriquée ». Pour Rivière, c'est le cas par exemple du roman, un genre qu'il avoue ne pas aimer, du moins sous sa forme la plus hypocrite, celle qui précisément camoufle par des artifices son origine véritable :

> Aveu très franc : je n'aime pas le roman. Naturellement tu comprends et tu ne vas pas m'objecter vingt ou vingt-cinq romans que j'adore. Je veux dire que la forme du roman me déplaît, car les trois quarts du temps, elle me semble une forme bâtarde, le roman consistant à transposer des sentiments personnels, des idées, des visions particulières en les groupant différemment, en leur donnant une signification nouvelle, en les attribuant à des personnages imaginaires qui diffèrent par hypothèse du sujet réel de ces sentiments, idées, visions. C'est pourquoi si souvent le roman me donne une impression de fabriqué, de rajusté, de rapiécé[1].

Le jeune lecteur donne pour exemple de ce genre de falsification Madame de Noailles. Il déplore à la fois l'omniprésence de la comtesse dans ses romans, et la dissimulation volontaire de cette même présence à travers des artefacts fictionnels, qu'il qualifie de « vaine habileté littéraire ». Et en effet, « pourquoi ne pas avouer sincèrement ou le faire entendre assez transparemment, que c'est de soi qu'on parle » ? Le Laforgue des *Moralités légendaires* est alors donné, dans cette lettre, en contre-exemple positif d'une telle dérive : en déformant arbitrairement, dans cette dernière œuvre, les grands mythes, et en les assimilant à un symbolisme tout personnel, il « laisse assez voir qu'il se raconte et s'expose sous des noms divers. » L'évocation ici de Laforgue peut s'expliquer par son importance dans la correspondance – il est alors un des « dieux » littéraires de Fournier ; quant à Rivière, il partage en partie son enthousiasme, mais avec de multiples réserves. Or, c'est Barrès – qui, en août 1905, n'a pas encore pris l'importance qu'il aura un mois plus tard – qui aurait sans doute pu être cité à sa place. Car quelle œuvre, plus que *Le Culte du Moi*, peut fournir à ce moment-là meilleur exemple d'un anti-roman, au sens où l'entend Rivière ? Un texte dont la trame est inséparable de l'auteur qui s'y met en scène « transparemment », et dont la présence est encore renforcée par les injonctions de lecture du paratexte ? Un texte qui invite en outre le lecteur à répéter pour lui-même une

[1] Jacques Rivière à Henri Fournier, lettre du 17 août 1905, p. 104-105.

expérience présentée comme le fruit d'une démarche intellectuelle authentique et personnelle ?

Rivière évoque toutefois, dans sa lettre, une deuxième manière d'échapper à l'artificialité du roman : c'est de réussir à en faire un « monde complet, absolu, indépendant de tout », qui tienne en quelque sorte par lui-même, et où les personnages vivent de façon autonome, selon les nécessités propres de ce monde entièrement créé[1]. Cette option aura, quelques années plus tard, la préférence du critique, lorsqu'il s'agira pour lui, nourri de la lecture des romans anglais, de réfléchir à la possibilité d'un « roman d'aventure ». Pour l'instant, il lui semble plutôt que « le roman contemporain n'existe pas[2] » : ce qu'on appelle ainsi se laisse répartir entre les « confessions dissimulées » – qui peuvent avoir leur intérêt, précise-t-il – et les « platitudes »…

Ce mépris (relatif) envers le roman s'accompagne chez Rivière d'une grande méfiance envers tout ce qui ressortit au registre de la « beauté » – un terme dont le symbolisme a fait, il est vrai, un usage plutôt inconsidéré, et auquel le jeune homme lui-même a quelque peine à se soustraire, comme il l'avoue lucidement à son correspondant : « Mais voici que j'ai prononcé le mot qui m'inquiète : belle, beau, beauté. Est-ce donc à cela que se réduit tout. Pourquoi ce mot revient-il si souvent sous ma plume, pourquoi ai-je l'air d'avoir tout dit, quand j'ai dit beau[3] ? » En effet, pas de plus grande inquiétude, semble-t-il, que d'être rangé dans la catégorie des « esthètes » – une figure qui, depuis qu'elle a été mise en honneur par le décadentisme, hante la conscience lettrée comme une des formes possibles du « ratage » honorable :

> Je ne suis pourtant pas un vulgaire esthète. Je n'ai souci ni des « belles formes » ni des « beaux gestes ». Est-ce que simplement je me fais un idéal de beauté supérieur à l'idéal des esthètes ? N'ai-je vraiment pas une autre vision des choses que celle qu'en peut avoir un artiste[4]?

Mais par-delà l'esthétisme et son impuissance, dont Charles Swann fournira bientôt le prototype littéraire, c'est bien jusqu'au qualificatif d' « artiste » que semble ici poser problème à Rivière, en tant qu'il serait synonyme d'un rétrécissement de la « vision des choses ». Or on se souvient que Barrès avait contribué, là aussi, à jeter le discrédit sur la

[1] *Ibid.*
[2] *Ibid.*, p.105.
[3] Jacques Rivière à Henri Fournier, lettre du 14 novembre 1906, p. 564.
[4] *Ibid.*

figure de l'artiste – strictement circonscrite, dans l'optique parnassienne puis symboliste, à sa fonction d'artisan des lettres – en promouvant au contraire une conception plus ouverte et « totalisante » de l'écrivain, « curieux de toutes choses de la vie ». À cette fin, il s'agirait, pour Rivière comme pour Barrès deux décennies auparavant, de maintenir sa clairvoyance contre les enchantements trop faciles de la « beauté », de garder une réserve d'ironie derrière toute démarche esthétique :

> …je voudrais que ma clairvoyance doublât mes appréciations esthétiques comme elle double mes jugements moraux : je voudrais sentir cet éclair d'imperceptible ironie derrière mes amours et mes répugnances d'art. Qu'est donc la beauté qu'elle me tienne si fort, qu'elle me trouble au point d'obscurcir le regard secret de ma sagesse ?[1]

Car le « trouble » esthétique ne serait en fin de compte qu'une « volupté plus subtile » que les autres, une « conformité aux besoins de nos sens » passant par d'autres canaux que ceux des appétits plus grossiers – qui différerait donc de ces derniers non par nature, mais par degré qualitatif. En cela, la beauté ne pourrait constituer un « criterium de sagesse »[2]. À la posture de l'esthète – une tendance que Rivière sait fortement présente chez lui, mais qu'il cherche malgré tout à combattre –, il faudrait ainsi substituer la recherche d'une profondeur éthique. En novembre 1906, au moment où le jeune critique écrit ces lignes, c'est à travers l'œuvre de Claudel (et dans une certaine mesure celle de Gide) qu'il tente d'opérer un tel basculement des objectifs qu'il assigne à l'expérience artistique. Moralement, il se traduit par la proclamation d'un amour englobant pour tout ce qui existe, et par une forme de relativisme moral :

> De même que j'arrive presque à ne plus même me demander si une chose est juste ou injuste ou à ne me le demander qu'ironiquement, de même je voudrais ne plus penser à la beauté devant les choses. Je voudrais comme je fais pour les paysages ne plus préférer, ne plus classer, mais simplement dispenser sans réserves mon amour, envelopper d'un amour égal toutes choses[3].

Mais avant Claudel, avant Gide – qui correspondent en effet aux directions les plus déterminantes de sa « conversion » morale –, c'est sans doute grâce à la « révélation » barrésienne que ce passage du souci esthétique de la littérature au souci « éthique » a pu

[1] *Ibid.*
[2] *Ibid.*, p. 565.
[3] *Ibid.*, p. 564.

avoir lieu. Sur un plan à la fois historique et personnel, la lecture de Barrès représente ainsi la vraie rupture avec l'esthétisme du symbolisme – incarné notamment par l' « impassibilité » d'un Maeterlinck[1].

La méfiance envers la littérature ne se traduit pas seulement à travers la lecture. Elle conditionne aussi les premières tentatives d'écriture des deux jeunes gens – et c'est là sans doute que surgit le plus fortement l'aspect paradoxal d'un tel « soupçon ». Ce qu'on se propose d'écrire doit être en effet le moins littéraire qui soit, c'est-à-dire le moins propre à se laisser reconnaître comme de l'imitation. Et pourtant, il s'agit dans le même temps de se donner des modèles de cette spontanéité idéale – et qu'on s'empressera d'imiter, selon le principe d'identification fusionnelle que nous avons relevé plus haut. Des modèles qui diffèrent d'abord chez chacun des correspondants – Francis Jammes et Jules Laforgue pour Fournier ; Maeterlinck, puis Barrès pour Rivière – avant que Claudel ne se présente comme l'admiration commune décisive. Ces auteurs sont tous lus à la lumière de ce refus de la littérature, au point que Fournier peut affirmer, conscient du paradoxe ainsi soulevé : « Cette haine de la littérature, ç'a été quand je partais à la découverte de Jammes, de Laforgue, de Claudel toute ma foi littéraire[2]. » Lorsque le même Henri Fournier s'essaye à écrire des vers et qu'il en éprouve l'inauthenticité, par son propre manque de « personnalité », il n'hésite pas à appeler Claudel à son secours ; il lui demande alors rien moins que de lui apprendre à devenir lui-même :

> J'ai attendu d'abord pour t'écrire d'avoir fini certains vers commencés en janvier et que j'avais repris. / Puis je me suis mis à mépriser tout ce que j'avais fait, à peu près, et même ce que je faisais. […] Je me suis dit que la sincérité ne suffisait pas et qu'il

[1] On peut mettre en parallèle cet éloignement d'un certain symbolisme avec la méfiance progressive de Rivière envers la poésie où la recherche formelle est la part la plus décisive : « A propos de Laforgue et de Rimbaud j'ai fait une triste constatation. C'est que je ne comprends plus les poètes comme autrefois. Je me suis surpris vingt fois dans des préoccupations mesquines, comme celle de savoir ce que Laforgue ou Rimbaud avait voulu dire *exactement*. J'ai cherché le sens des mots, au lieu de chercher la *sensation*. Quand je lisais Régnier et Jammes je ne m'inquiétais jamais de cela. Il m'est arrivé de m'apercevoir avec étonnement que tel ou tel passage des *Poèmes anciens* que j'adorais et savais par cœur, voulait dire ceci ou cela – et cela après des mois. Maintenant je suis rationaliste et idéologue. Je cherche à *savoir* et non plus à sentir. J'attribue cela à deux influences : / 1° à celle de Barrès, le grand amateur d'idées et qui condamne Leconte de Lisle, non pour sa poésie, mais pour avoir voulu restaurer les sentiments païens. / 2°à celle de Claudel, qui sous son admirable lyrisme cache toujours un sens infiniment précis. Dans Claudel je « comprends » *tout*, en même temps que je *« sens » tout*. De là l'intensité de mon amour. Mais cela me nuit pour sentir les autres, chez qui il n'y a rien à comprendre. » (Jacques Rivière à Henri Fournier, lettre du 13 avril 1906, p. 366)

[2] Henri Fournier à Jacques Rivière, lettre du 15 octobre 1906, p. 538.

> restait encore trop de doutes sur ma personnalité. […] Claudel, apprends-moi à penser et à écrire selon moi, à moi qui sens selon moi[1].

Il faut dire que Claudel représente aux yeux de Fournier – et il en va sans doute de même pour Rivière – le contraire même de la « littérature ». Il en vient d'ailleurs à rêver au geste radical d'une *tabula rasa* littéraire, où toute la bibliothèque se trouverait réduite aux seuls volumes de Claudel :

> Depuis longtemps et en ce moment plus que jamais, j'ai assez de la littérature. Je voudrais débarrasser tous mes rayons des livres et n'y laisser que Claudel. Claudel est un monde, on y peut pénétrer sans crainte, il ne s'agit pas de prendre une attitude ; il s'agit de vivre un certain temps une vie ardente et profonde[2].

Voilà ce que les deux jeunes gens demandent aux livres : de n'être pas des volumes de papier, où on exige du lecteur des « attitudes », mais de « la vie ardente et profonde »…

Rivière utilise une expression assez semblable pour qualifier sa phase barrésienne, au moment des premiers « adieux », en février 1906 : « Au fond c'est sans doute une des périodes les plus intenses, les plus profondes et les plus belles de ma vie, que je vais quitter[3]. » La lecture de Barrès est donc indissociable de ses retombées existentielles, elle ne se distingue pas du cours normal des jours, au contraire d'une expérience esthétique perçue généralement comme ponctuelle et détachée d'une vie par définition prosaïque. C'est que Barrès aurait « agi » sur Rivière sur un plan autant éthique qu'esthétique : il lui a enseigné le goût de la « tenue morale », de la « *délicatesse* » :

> Oh ! vraiment quand je songe à quelle grossièreté j'étais descendu, il n'y a pas plus de six mois, quels mots je m'étais forcé à prononcer, quelles idées j'avais résolu d'adopter (je ne parle pas des actes, qui sont sans importance), je ne sais plus dire quel bienfait me fut le nettoyage intérieur qu'il m'imposa dès son entrée en moi[4].

Surtout, Barrès – en maître quasi socratique, omniprésent jusqu'aux tics de langage qu'on lui emprunte, mais laissant malgré tout à ses disciples l'initiative (selon la formule de Jean de Tinan[5]) – aurait permis au jeune lecteur de devenir pleinement lui-même, de découvrir ses « possibilités ». En offrant d'abord le modèle achevé d'une originalité

---

[1] Henri Fournier à Jacques Rivière, lettre du 7 mars 1906, p.312.
[2] Henri Fournier à Jacques Rivière, lettre du 9 novembre 1906, p. 556-557.
[3] Jacques Rivière à Henri Fournier, lettre du 2 février 1906, p. 270.
[4] *Ibid.*
[5] « [Barrès] a su être notre maître sans rien nous prendre de notre initiative… et nous ne lui en aurons jamais assez de reconnaissance. » (Jean de Tinan, *Penses-tu réussir !*, dans *Œuvres* (I), Paris, Mercure de France, 1922, p. 55).

personnelle pleinement affirmée : « Il a eu à un degré extraordinaire la spontanéité de l'originalité ; il a eu une manière unique de présenter sans affectation et avec une grâce exquise les résultats de ses expériences personnelles. Qu'il nous soit un exemple[1] ! » Puis en fournissant à ses lecteurs la méthode de cet affranchissement du « moi » : « C'est bien lui qui m'a enseigné quel merveilleux instrument je possédais en moi et la volupté d'en jouer. Ceci est le bienfait inestimable, m'avoir fait prendre conscience de ce que j'étais capable de donner de mes possibilités intérieures[2]. »

Cette posture magistrale de Barrès paraît d'autant plus féconde sur son disciple qu'elle réussit à faire oublier qu'elle est, elle aussi, « littérature ». Du moins jusqu'au jour où une autre « révélation » (Claudel, en l'occurrence) redonnera à cette œuvre tout son poids de papier noirci, la reléguant de fait parmi ces influences qu'il s'agit désormais d'abjurer. Pour un Rivière heureux d'avoir eu les yeux dessillés par l'exemple claudélien, Barrès n'aura été finalement qu'une nouvelle intoxication par les livres – plus subtile cependant que les autres, en ce que son idéalisme radical aurait favorisé la paresse morale de ses disciples. C'est du moins ce que le nouveau zélote de Claudel avoue à son confesseur, dans une des premières lettres qu'il lui écrit :

> Oh ! je suis perdu, voyez-vous. Il y a quelque chose en moi de flétri, une lassitude, une incapacité de contention, une impuissance foncière. Les livres ont compliqué tout cela, les livres dont vous avez tant raison de me dire de ne pas les croire, les livres que j'ai tant eu tort d'aimer. Les livres, ceux mêmes que je vous indiquais dans ma première lettre (surtout Barrès) ont développé cette fatale disposition à la paresse. Je me suis habitué à regarder ma vie, au lieu de la vivre, à jouir du hasard de mes émotions sans vouloir les commander, à séparer mes actes de ma pensée et à les abandonner comme choses viles. Voilà le grand mal. Avec Barrès j'ai considéré que pécher par action n'était pas pécher, que le vrai crime était de pensée. Je n'ai pas su relier mon âme à ma vie[3].

Remarquons que c'est encore au nom de cette méfiance envers la littérature que Rivière renie désormais Barrès – et qu'il le fait au nom d'une autre œuvre, celle de Claudel. Et que reproche-t-il exactement à Barrès ? De l'avoir poussé à « regarder [s]a vie » au lieu de la vivre : c'est toujours la poursuite d'une conception authentique de

[1] Jacques Rivière à Henri Fournier, lettre du 11 juillet 1906, p. 447.
[2] Jacques Rivière à Henri Fournier, lettre du 2 février 1906, p. 270.
[3] Jacques Rivière à Paul Claudel, lettre du 7 avril 1907, dans Jacques Rivière/Paul Claudel, *Correspondance (1907-1924)*, texte établi par Auguste Anglès et Pierre de Gaulmyn, « Cahiers Paul Claudel 12 », Paris, Gallimard, 1984, p. 59-60.

l'existence qui est ici invoquée ; seulement, elle doit dépasser l'unique jouissance du « hasard des émotions », et ne plus séparer, par esprit de facilité, pensée et action. Barrès n'aura donc été qu'un jalon trompeur dans cette quête d'une vie morale plus haute – mais sans que le type de lecture prôné par Rivière (dans ses modalités comme dans ses attentes) ait changé le moins du monde dans son application à l'œuvre du nouveau « maître ».

Soulignons toutefois l'apparition d'une démarche jusqu'alors inédite de la part de Rivière : c'est la recherche d'un contact direct avec l'auteur, par le biais de l'échange épistolaire – ce qu'il n'avait jamais tenté avec Barrès, au contraire de nombreux admirateurs de l'écrivain lorrain. Une telle prise de contact avec la personne de l'écrivain représente sans doute une autre tentative de dépasser la « littérature », en accédant directement à une vie exemplaire et en s'inscrivant par là dans un rapport magistral direct, sans le truchement des livres. Du moins est-ce ainsi que l'imagine le jeune lecteur avide d' « enseignement », car Claudel, dans les premiers temps de la correspondance, restera perçu malgré tout à travers le filtre « déformant » de l'œuvre – l'œuvre telle que Rivière se l'approprie.

1.6. Persistance et métamorphoses du Désir

Malgré les reniements ultérieurs, la découverte de Barrès a donc marqué le passage de Rivière à une appréhension avant tout éthique de la littérature, considérée comme « expérience » existentielle. Mais outre ce déplacement de perspectives, y a-t-il eu pour lui un contenu « positif », unique et essentiel, de l'« enseignement » barrésien ? Rivière revient en fait à de nombreuses reprises, dans la correspondance, sur l'apport métaphysique de cette fréquentation littéraire, notamment quand il est question de faire le bilan d'une phase intellectuelle dont il sent le tournant approcher. Certes, il y a l'apprentissage d'une « méthode » égotiste, mais la première trilogie a été aussi l'occasion d'exalter, aux yeux du jeune lecteur, une entité abstraite qu'il n'hésite pas à hypostasier tout au long de ses échanges avec Fournier : le Désir. Comment aviver la sensibilité désirante, voilà quelle aurait été une des « leçons » fondamentales de Barrès, comme Rivière le remarque plusieurs mois après avoir entériné l'éloignement de cette figure magistrale : « […] d'où vient que je garde à Barrès plus de véritable amour qu'à tous mes anciens béguins ? C'est peut-être de ce que c'est Barrès qui me révéla, au sortir de la placidité maeterlinckienne, le

Désir[1]. » C'est ce même culte du « Désir » qui relie entre elles les différentes admirations du jeune homme – devenues autant de « révélations » successives –, en leur conférant une cohérence quasi spirituelle :

> Comprends-tu pourquoi j'adore Gide ? Gide, qui ne sait que balbutier ses voluptés et recommencer toujours, et toujours, se pâmer de désir et de jouissance. Au fond c'est pour leur culte du désir (sous des formes diverses) que j'ai été poussé vers Barrès, Claudel, Gide ; c'est à cause de son impassibilité que j'ai été détourné de Maeterlinck. / Ô quand le désir ne fera-t-il plus de moi qu'une flamme[2] ?

Il faut préciser ici que l' « impassibilité » de Maeterlinck peut être perçue comme un principe aussi bien moral qu'esthétique – qu'elle est en fait la résolution par une option esthétique des questions d'ordre moral. Surtout, c'est elle qui fonde, à la suite du Parnasse et du symbolisme, l'idée même de coupure esthétique entre la création et ses possibles appropriations éthiques. Le culte du « Désir » semble quant à lui métaphoriser l'idée d'une lecture dynamique, non distanciée, reposant au contraire sur le principe d'une identification active et à visée « pratique ».

Ce principe unique du désir met donc en évidence le dénominateur commun des lectures privilégiées de Rivière, et au lieu de les réduire à des découvertes de pur hasard, il les soumet à ce qui serait les mouvements profonds et constants de sa conscience de lecteur. Il permet aussi de vectoriser ces « révélations » en un récit dramatique, où chaque lecture (Barrès, Gide, puis Claudel) est conçue comme un moment dialectique au sein d'une quête plus vaste. Claudel vaut bien sûr comme l'aboutissement de ce parcours. Rivière se plaît à le souligner dans ses premières lettres à l'auteur de *Tête d'or* :

> J'ai cru, comme tout jeune homme, que je pourrais me complaire du moins dans mon incertitude, me suspendre en un exquis désenchantement. Délicieusement, avec Barrès, je me suis amusé. Mais ce que j'aimais le plus en Barrès, c'était encore son culte du désir, qui, au fond, n'est autre chose que l'inquiétude. J'ai désiré ; j'ai désiré de grand désir ; un soir, l'esprit las de tant se divertir, j'ai senti à nouveau le sursaut de mon anxiété, le cri intérieur, l'appel, la révolte, ma passion. Alors A. Gide m'a enseigné : je suis parti, je suis parti à la recherche des choses, et du bonheur qu'elles ne renferment pas […]. Pendant un mois, je vous ai attendu[3].

[1] Jacques Rivière à Henri Fournier, lettre du 6 décembre 1906, p. 591-592.
[2] Jacques Rivière à Henri Fournier, lettre du 30 août 1906, p. 490.
[3] Jacques Rivière à Paul Claudel, lettre du 23 janvier 1907, dans *Correspondance*, *op. cit.*, p. 41-42.

Ce récit est commode, mais il fait un peu trop fi de ce qu'il y a parfois d'imprévisible dans le « désir profond » du lecteur qu'est Rivière… Les trois références intellectuelles qui se sont partagé les faveurs du futur critique vont en effet entrer à plusieurs reprises dans un jeu de contrepoids réciproques qui n'est pas sans faire penser, déjà, à une démarche très *NRF* (dans l'esprit du moins). On l'a souligné, la lecture de Claudel mobilise dans un premier temps des réflexes barrésiens. Rivière va en fait jusqu'à le concevoir comme un « super-Barrès » – Claudel étant la synthèse réussie de toutes les contradictions de l'écrivain lorrain :

> Bien qu'il soit un peu vain de vouloir toujours mettre des noms sur les choses, je veux que tu regardes combien Claudel est venu pour moi à propos, juste au moment où je me détachais de Barrès sans bien savoir pourquoi. Claudel est venu condenser Barrès, contracter les deux Barrès en un seul. Comme je voulais faire, Barrès a commencé par la passion pour finir par l'acquiescement, car je crois bien résumer par le mot *passion* toute l'ardeur intellectuelle dont je me suis moi-même ravi. Mais Claudel est venu et m'a enseigné que la passion sous toutes ses formes était le véritable acquiescement, la véritable participation à la Nature. […] Je me sens maintenant en possession d'une force bien authentique[1].

Quand Rivière redécouvre Gide durant l'été 1906, en particulier *Les Nourritures terrestres*, il va tenter de le soumettre au même processus « intégrateur ». Gide offre d'abord un modèle moins intimidant, plus humain que Claudel : « …il semble qu'arrivé à un sommet insupérable, je doive pour alimenter mon adoration chercher un peu au-dessous. Je ne m'abaisse pas. Je reviens seulement sur des points que j'avais insuffisamment explorés. Nietzsche, la force – Gide, la sensualité[2]. » Enfin, quand il sera clair que Gide comme écrivain n'est pas du goût de Claudel (Rivière le sait par l'intermédiaire de Gabriel Frizeau, qu'il rencontre à cette période), l'œuvre du premier vaudra aux yeux du jeune homme comme une « introduction » à celle de Claudel :

> Oui, c'est vrai, Gide n'a rien à dire. Mais ce fait même qu'il n'a rien à dire est quelque chose de positif, qui veut être dit. Claudel est trop haut pour saisir certaines imperceptibles subtilités. Il ne comprend pas qu'on parle pour rien. Mais toute l'œuvre de Gide est une introduction presque nécessaire à celle de Claudel. N'est-elle pas toute le Traité du Vain Désir ? Gide crie : « J'ai passionnément cherché : Je n'ai rien trouvé. » C'est donc qu'il y a quelque chose, c'est donc qu'il y a Autre

[1] Jacques Rivière à Henri Fournier, lettre du 19 mars 1906, p. 320.
[2] Jacques Rivière à Henri Fournier, lettre du 20 septembre 1906, p. 516.

chose. […] – Et Claudel répond : J'ai trouvé. » / Ainsi j'accorde, en mon amour, leurs deux voix[1].

Cette façon de concilier des références qui se contredisent n'est cependant pas sans conséquence sur l'interprétation de l'œuvre claudélienne. Rivière ne saura que tardivement, en novembre 1906, que Claudel est un ardent catholique. C'est pourquoi il peut longtemps exempter ses textes – et sa conception du « désir » – de toute visée apologétique, au profit d'une lecture vaguement panthéiste, voire tout à fait agnostique de l'œuvre :

> C'est ici la plus haute pensée où l'homme se soit haussé. Ce n'est plus la pseudo-découverte d'une fin vers qui nous nous élevons. C'est l'acceptation de nous-mêmes parce que nous sommes. C'est la conscience de notre effort sans but. C'est la conscience de la réalité de toutes choses, du droit de toutes choses à la réalité. C'est la croyance à la nécessité de chaque vie, et du bien et du mal. […] Chercherons-nous notre pourquoi hors de nous, en un Dieu, qui nous demanderait de mériter ? Mais n'est-ce pas une assez belle raison d'être que de nous développer ? Faut-il nous expliquer par autre chose ? N'est-il pas suffisant à rendre compte de lui-même l'admirable spectacle de l'homme s'arrachant à la terre et levant les bras aux Cieux, de l'homme gagnant sa sincérité à force de déchirement ? La vie suffit à expliquer la vie. Il n'est pas de Dieu hors de nous ; Dieu, c'est notre tendance vers Dieu, c'est le geste de nos bras vers lui, c'est l'élévation de notre âme comme le sacrifice du soir[2].

Quand Rivière découvre, à nouveau par le truchement de Frizeau, que Claudel est un catholique militant, on imagine sa surprise : « Il me gêne malgré tout qu'Il soit catholique. Je le craignais beaucoup, mais je n'en étais pas sûr[3]. » La contradiction entre la projection personnelle et la réalité ne sera résolue en effet qu'avec peine. Entre-temps, ses autres « maîtres », Gide et Barrès, pourront servir de contrepoids momentanés à ce qu'il vit malgré tout comme une forme de déchirement intérieur.

Fournier lui donne l'occasion de cette prise de distance dans une lettre de janvier 1907, où il précise que Laforgue, Barrès et Gide « ont eu tous les trois ce 'sourire de l'âme', ce sourire sur soi-même, cette ironie sur sa propre sensibilité qui éclairait Barrès et l'aidait à se mieux connaître, qui a tant blessé Laforgue, qui lui a tant servi à se faire saigner, qui a montré à Gide qu'il n'y avait rien – que le désir[4]. » Rivière reprend cette formulation au

[1] Jacques Rivière à Henri Fournier, lettre du 13 janvier 1907, p. 633.
[2] Jacques Rivière à Henri Fournier, lettre du 5 avril 1906, p. 348-349.
[3] Jacques Rivière à Henri Fournier, lettre du 14 novembre 1906, p. 568.
[4] Henri Fournier à Jacques Rivière, lettre du 26 janvier 1907, p. 643.

moment où il vient d'envoyer sa première lettre à Claudel, et qu'il attend anxieusement la réponse de celui-ci ; il réaffirme alors à Fournier sa difficulté à adhérer au catholicisme, en plaidant à nouveau pour la nécessité de l' « ironie », dans le sillage de Gide et Barrès :

> L'autre raison qui m'empêche d'être catholique c'est justement ce sourire dont tu parles, ce sourire, cette ironie imperceptible, ce sentiment de l'invalidité du principe de contradiction, dont je te disais qu'il faisait le fond de mon être et ma seule continuité. Sourire qui n'a rien de commun avec la bête incrédulité, mais qui est la conscience de la réalité du néant, de la vanité secrète et profonde de tout, même s'il y avait un Paradis et un Enfer, je garderais le sens que « tout cela ne vaut pas bien la peine », car le Non-Etre est, si l'Etre est[1].

Ce sont encore ces références gido-barrésiennes qu'il oppose (ou fait mine d'opposer) à l'élan convertisseur de Claudel, dans une lettre d'avril 1907, même si le ton est plus à la confession qu'à l'opposition frontale :

> Vous connaissez dans le *Jardin de Bérénice* la lettre de Sénèque à Lazare le Ressuscité. Elle fut longtemps mon credo. Je l'ai relue l'autre jour avec horreur, mais une horreur d'autant plus grande que je sentais bien au fond qu'elle m'exprimait encore à merveille, avec ma lâcheté et ma faiblesse. C'est cela qui me tue, cette sorte de dilettantisme (un mot pourtant que je déteste). J'aurais bien la force de résister à la raillerie, à l'insulte, au mépris universels, mais non celle de me contenir, de me discipliner, de me contraindre, de m'insérer en une voie unique. / Unique ! Voilà le mot terrible qui m'effraie le plus dans le christianisme, contre lequel je me révolte tout. […] Voilà Gide maintenant qui transparaît et vous voyez combien par les livres que je suis infesté. Mais les livres ne corrompent que ceux qui sont naturellement préparés à recevoir leur poison[2].

Par-delà le débat moral authentique qui sous-tend ce dernier échange avec Claudel – même si la sincérité se mêle ici aussi à une part de mise en scène –, il y a le dilemme posé par des expériences de lecture très concrètes : quels choix privilégier parmi ses admirations littéraires, quand celles-ci se révèlent contradictoires – et en particulier quand on estime que les bonheurs de lecture révèlent davantage que les seuls effets d'une séduction esthétique ?

2. Le temps des dilemmes

[1] Jacques Rivière à Henri Fournier, lettre du 30 janvier 1907, p. 652.
[2] Jacques Rivière à Paul Claudel, lettre du 7 avril 1907, dans *op.cit.*, p. 60-61.

2.1. Un miroir de l'indétermination sociale

Cette découverte du désir à travers la littérature – qui est aussi la littérature conçue comme désir perpétuellement renouvelé – ne ressortit pas seulement à des questions d'ordre moral ou métaphysique. Elle a aussi, pour Rivière, une fonction de positionnement social : comme élément de « distinction » et comme représentation sublimée des interrogations d'un jeune homme face à son avenir socio-professionnel.

Le désir est en fait ce qui permet de relier en permanence l'expérience concrète et l'expérience de lecture. Il est convoqué par exemple dans la correspondance au moment où Rivière doit se soumettre à ses obligations militaires. A le lire, la vie sous les drapeaux semble moins traumatisante par la confrontation permanente avec les brutalités de caserne, que par le sentiment d'un désapprentissage progressif du « savoir désirer », que la lecture des « maîtres » avait permis pourtant d'affermir :

> Cela n'a aucune raison d'être. Et c'est une des sensations les plus pénibles que je connaisse, de sentir qu'on agit minutieusement sans le moindre but, qu'on n'a pas de raison d'être. Moi, si habitué à m'analyser, à chercher le pourquoi de chacun de mes moments, voici que je me trouve condamné à faire pendant *un an* des gestes absolument inutiles et qui même me nuisent. […] Voilà surtout ce dont je souffre : je n'ai plus *mon désir*. Je ne connais plus ces matins, où, ouvrant la fenêtre de ma petite chambre sur le beau temps, je me sentais monter, grandir, triompher, aspirer, me déchirer de désir et de passion. En un mot terriblement expressif, je suis morne. […] Dans un an n'aurai-je pas oublié de m'exalter, désappris de désirer[1] ?

On voit d'ailleurs Barrès faire retour dans plusieurs des lettres envoyées à Fournier par un Rivière alors encaserné. Un retour qui se manifeste notamment dans le lexique et les expressions utilisés, à forte coloration barrésienne. Comment expliquer cette faveur renouvelée ? Sans doute y a-t-il là un usage du Barrès égotiste qui contribue, chez Rivière, à une forme de « distinction », à une affirmation de son statut de « lettré » dans un contexte qui lui paraît, de prime abord, socialement hostile. L'opposition entre le « moi » et les « barbares » est un schéma commode pour le jeune bourgeois confronté à une mixité sociale qui lui est tout à fait étrangère[2]. Son point de vue évoluera cependant au fil

[1] Jacques Rivière à Henri Fournier, lettre du 4 juin 1906, p. 416-417.

[2] On verra Barrès utilisé par Rivière comme élément de distinction sociale à une autre occasion encore : lors d'un dîner en compagnie de jeunes militants socialistes et de Paul Lapie, son professeur de philosophie à Bordeaux (qui n'hésite pas à afficher ses idées progressistes). Il s'y présente alors comme un admirateur de Barrès, et il précise à Fournier, de façon significative, en quoi il se sentait si différent de ces

des lettres écrites durant son service militaire ; il s'accommodera du mélange des classes en lui appliquant d'autres grilles de lecture : celles qu'il peut emprunter, précisément, aux œuvres de Gide et de Claudel. Au nom du désir de n'être pas soi et de l'amour de tout ce qui existe, voilà en effet que le jeune homme trouve un certain charme aux propos de chambrée…

Barrès fournit surtout une conception du désir des plus attractives pour un intellectuel comme Rivière, puisqu'elle met en scène, sur un mode souvent allégorique, les contradictions qui se posent à qui a fait le choix de la vie de l'esprit – jusqu'à donner l'illusion parfois de les résoudre. Rivière souligne en effet que Barrès lui a permis de concilier les conflits intérieurs entre « passion » et « intellection », entre sensibilité et culte de l'intelligence – autant de variations nouvelles autour de l'antique dichotomie du « cœur » et de la « raison » :

> Au fond le grand service que m'a rendu Barrès, c'est de m'enseigner une conciliation. Mais conciliation n'est pas le mot, car je ne concilie que dans les rares moments où je *sens* ma pensée (et ils sont rares ces moments et toujours artificiellement amenés). Barrès m'a surtout appris à me complaire dans la dualité, à aimer mes conflits, à me délecter – comme je te disais – de voir ma clairvoyance dissoudre ma passion. Et si je n'avais pas cela, qu'aurais-je[1] ?

Tout au long du *Culte du Moi* (comme dans ses textes ultérieurs), Barrès a synthétisé en formules habiles – construites comme de quasi-oxymores – ces contradictions devenues topiques. Rappelons par exemple la formule-clé de l'égotisme tel que Philippe le conçoit dans *Un homme libre* : « Sentir le plus possible en analysant le plus possible », ainsi que le projet barrésien d'écrire des romans qui soient en même temps de l' « idéologie passionnée »[2]. Rivière n'hésite pas à reprendre à son compte de telles expressions, tout en y ajoutant des distinctions de son cru :

> Si je dis *sensibilité*, cela est déjà mieux, mais peut prêter à équivoque, à cause la vieille opposition avec l'entendement. En réalité, c'est ma sensibilité intellectuelle ou mon

---

jeunes socialistes : « Aussi comme ils sont agaçants avec leurs airs de s'entendre et de ne pouvoir s'imaginer comment on peut être assez peu intelligent pour penser autrement qu'eux. Car ils s'imaginent penser. […] Peu à peu je sentais que je devenais le personnage intéressant, mais aussi l'étranger, celui qui n'est pas de la confrérie et qui, s'il a vu bien d'autres pays, ignore la bonne soupe commune du réfectoire. J'étais heureux. » (Jacques Rivière à Henri Fournier, lettre du 20 mai 1906, p. 409-410.

[1] Jacques Rivière à Henri Fournier, lettre de fin février 1906, p. 303.

[2] Voir son *Examen de trois romans idéologiques*, dans *Romans et voyages* (I), éd. citée, p. 17.

> intelligence sensible que Barrès m'a appris à cultiver. C'est pour cela que nous avons parlé d'*idéologie passionnée*[1].

Rivière précise enfin à Fournier que Barrès lui a appris, entre autres choses, la « volupté intellectuelle[2] », qu'il lui a fait toucher les « extrêmes confins de la sensibilité, où la ténuité devient perversion ». La lecture du désir barrésien résonne ici d'une tonalité toute baudelairienne : « Rien de plus profond que la véritable perversion, celle où l'on parvient en amenuisant son âme ! Et entre nous nous pouvons bien avouer que tout plaisir est une sensation malsaine, dissonante, équivoque. […] tout raffinement est une renonciation à l'extérieur, une exaspération interne, une complication de soi-même[3]. »

La métaphysique de l'Inconscient, héritée de Hartmann, et telle que Barrès la réinterprète dans *Le Jardin de Bérénice*, permet en outre de conférer une unité ontologique à ce désir qui s'apparente, de prime abord, à une dispersion incessante du « moi » :

> L'Inconscient désire : voilà d'où vient son unité. Il est la petite secousse par qui toutes choses avancent. Il est le progrès et la croissance, et l'appétit perpétuel. Il est le désir. Il s'élève sans cesse sous les passagères formes des individus, dont le seul sens est de signifier chacun un désir. […] De même nous. Tous les fragments de notre âme successive sont identiques en ce que tous ils sont des gestes de désirs. Et peu importe la satisfaction. Elle n'est que l'ombre fugitive du désir éternel, seul constant. Ainsi Philippe réalise son unité. Il lui importe peu d'accomplir des actes, il ne lui faut que la pureté de l'aspiration[4].

L'égotisme barrésien demeure suffisamment abstrait dans sa formulation métaphysique pour permettre les projections individuelles les plus diverses. Le désir selon Barrès apparaît même, en fin de compte, comme une force sans contenu, un pur principe dynamique : celui d'une « aspiration » perpétuelle. Mais dans les faits, il met en scène, à travers le roman, une réalité à la portée des plus concrètes : celle de l'indétermination sociale et professionnelle dans laquelle vit encore la catégorie de lecteurs à laquelle s'adresse la trilogie égotiste. En l'occurrence, il s'agit des « jeunes gens » qui, au sortir du lycée, hésitent entre plusieurs modèles de carrière contradictoires – le plus souvent entre la vocation d'écrivain et les métiers assurant une « situation ». Sur un plan avant tout allégorique, Barrès a donc thématisé cette question alors lancinante pour le jeune homme

[1] Jacques Rivière à Henri Fournier, lettre du 2 février 1906, p. 270.
[2] Jacques Rivière à Henri Fournier, lettre du 11 juillet 1906, p. 447.
[3] Jacques Rivière à Henri Fournier, lettre de fin février 1906, p. 306.
[4] *Ibid.*, p. 305.

qu'est Rivière : que faire de ce « désir » à la fois intense et vague, aiguisé par tous les raffinements de l'éducation, et qui ne sait quel objet se donner ? A quelle fin l'employer ?

Les interrogations professionnelles de Rivière résonnent à ce moment-là, dans sa correspondance, d'échos barrésiens évidents. C'est le cas par exemple dans ce passage sur les dilemmes cruels qu'impose la carrière – Rivière doit conseiller son ami sur le choix entre l'Ecole normale et l'Ecole coloniale :

> Quelle vie, mon Dieu, quand on n'est pas spécialiste, ou qu'on ne veut pas se prostituer. Je ne veux plus rester chez moi, où je m'énerve. Je veux aller à Paris, où je mourrai de faim. Surtout je ne veux à aucun prix de l'Université. Tout est fermé, et je me débats et nous nous débattons, parce que nous avons de la valeur…/ Toutes ces incohérences expriment assez bien mes pensées quotidiennes, auxquelles je t'associe. Malgré tout, tu te dis « Lui, il n'a rien à craindre ! ». Mais c'est justement parce que je suis lui que j'ai tout à craindre, ne voulant de rien – Oh ! être forcé de « prendre une direction », de renoncer à tous les possibles, dont on s'ornerait ! C'est monstrueux. / Du choix d'une carrière ! Titre de livres innombrables, qui exposent candidement le grand crime de la société moderne. / Mais je m'emballe et deviens ridicule, comme toujours quand on souffre[1].

On reconnaît dans ce refus de la « spécialisation » et de l'abandon des « possibles » qu'impliquerait celle-ci un motif central du *Culte du moi*. Ce refus de la spécialisation concerne la formation universitaire elle-même, et toute éducation qui « assomme » de qualificatifs les jeunes gens :

> Je songe à ceci : dans six mois je serai licencié. Ce sera la troisième étiquette que j'assumerai : bachelier, boursier de licence, licencié. Ainsi je progresserai dans la sagesse et dans l'estime des hommes. Ô dégoût ! Qui ruinera pour toujours cette odieuse spécialisation. Être ceci et non point cela, être défini comme un triangle, immatriculé comme un sergent de ville, être spécialiste. / Spécialiste ! alors qu'on voudrait être ceci, et ceci encore, et tout, et rien, alors qu'on voudrait fuir sans cesse le coup de poing du qualificatif précis dont on vous assomme, alors qu'on voudrait être comme la transformation incessante de la nature[2].

2.2. Barrès contre l'Ecole, tout contre…

Ainsi, Rivière n'échappe pas à la dimension proprement « générationnelle » de la réception barrésienne. Elle s'inscrit d'ailleurs fortement, pour lui aussi, dans un contexte

[1] *Ibid.*, p. 301.
[2] Jacques Rivière à Henri Fournier, lettre du 22 mars 1906, p. 327.

scolaire. Le goût des formules abstraites et des distinctions conceptuelles, qui se donne libre cours quand il s'agit d'évoquer Barrès, est sous-tendu en effet par tout un habitus intellectuel propre aux classes préparatoires, celles du lycée Lakanal où Rivière et Fournier préparent le concours pour l'Ecole Normale Supérieure. La pratique de Barrès, comme on va le voir, sert de repoussoir à nombre de principes scolairement valorisés, mais elle reproduit aussi, dans le même temps, les schémas mentaux caractéristiques de ce milieu.

Signalons d'abord que les lectures de Rivière s'inscrivent souvent dans un rapport ambigu aux principes de son éducation, au sens très général du terme. Quand, durant son service militaire, après des débuts marqués par le repli sur soi barrésien, il redécouvre une certaine forme de « spontanéité » dans le sillage de ses lectures de Gide, c'est pour fustiger aussitôt une éducation jugée « misérable » :

> Je m'apprends à ne plus calculer, à ne plus réduire mes désirs par des considérations hygiéniques ou humanitaires. Oh ! voilà ce qu'il m'indigne de trouver en moi : ces restrictions, ces mesquineries qu'une mauvaise éducation me suggère encore. Je t'avais parlé un jour de la libération du désir, ou plutôt je t'avais dit que je voulais t'en parler. C'est cela que j'avais en vue. Notre éducation est misérable. Elle consiste à entraver, à flétrir tous les désirs de l'enfant. […] La timidité, voilà ce que l'éducation produit en nous, voilà de quoi malgré mes efforts je me meurs, je m'étouffe, je veux secouer tout cela. Je veux me voir libre et nu sans préjugés de respect, sans vénération irraisonnée. […] Comme Ménalque, je veux, ayant enseveli dans l'obscurité de ma chambre mes sciences et mes fausses richesses, partir les mains vides devant moi[1].

Autant les lectures de Rivière confortent le plus souvent son *habitus* d' « intellectuel » – en particulier dans les moments où celui-ci ne relève plus de l'évidence, comme durant son service militaire –, autant elles lui servent à remettre en cause la stabilité des valeurs inculquées, et à induire des comportements en opposition avec elles, même s'ils restent, à vrai dire, bien rhétoriques. La lecture de Barrès s'inscrit tout à fait dans ces procédés de mise à distance oratoire, qui servent surtout *in fine* à s'affirmer contre son milieu sans s'en détacher tout à fait. Rivière n'agit pas autrement avec l'univers intellectuel de sa « classe de rhéto ».

Le monde scolaire dans lequel il évolue, au moment des classes préparatoires à Lakanal, compte en son sein quelques figures professorales marquantes. L'une d'elles sera décisive dans la carrière de Fournier et de Rivière : celle de Camille Mélinand, qui

[1] Jacques Rivière à Henri Fournier, lettre du 2 novembre 1906, p. 548.

enseigne alors la philosophie[1]. Disciple d'Emile Boutroux et propagateur à sa suite du « subjectivisme idéaliste », Mélinand est un humaniste libéral, confiant dans les pouvoirs de la pensée personnelle, et qui n'hésite pas à convoquer de multiples références littéraires dans ses cours[2]. Il fait d'ailleurs découvrir à ses élèves les œuvres de Kipling et de Thomas Hardy[3]. Il prodigue en outre son soutien à Rivière, contre l'intransigeance de son père, lorsqu'il choisit de renoncer au concours d'entrée à l'Ecole normale pour une bourse à la Sorbonne[4]. L'idéalisme philosophique diffus qui imprègne, entre autres, les conceptions esthétiques des deux jeunes khâgneux lui est sans doute redevable en grande partie. Ce qui n'empêche pas Rivière, malgré ce qu'il lui doit, de chercher à se démarquer de son enseignement philosophique. Barrès va servir aussi à cette prise de distance.

Certes, on voit mal, de prime abord, ce qui peut séparer l'idéalisme d'un Boutroux et d'un Mélinand (qui s'inscrivent dans le reflux du scientisme) de celui professé dans *Le Culte du moi*. La distinction tient plutôt à certaines nuances, mais qui ne sont pas sans enjeux plus profonds. Barrès permet d'abord à Rivière de modérer les tendances trop rationalistes à ses yeux de cette influence professorale :

> Je touche ici à ce que j'ai appris de plus précieux de Barrès, au grand service qu'il ma rendu. Depuis quelque temps, et en partie sous l'influence de Mélinand, je n'attachais plus d'importance qu'à ce qui me semblait faire partie de ma raison, être rationnel ou raisonnable. Je négligeais ou j'étouffais de parti pris mille délicatesses, que je ne pouvais justifier rationnellement, et qui me semblaient inutiles. […] Barrès m'a appris à « départager ce qui choque mes seuls préjugés et ce qui offense réellement mes délicatesses ». Il m'a appris à m'occuper plus soigneusement de ma tenue morale, à me « composer » davantage. Bienfait inestimable, et dont je sens déjà l'infinie portée[5].

Barrès réintroduit une plus grande sensibilité à ces tropismes infimes qui définiraient en propre le « moi » – et qui échappent à une saisie purement rationnelle. Rivière oppose ainsi une sorte de principe de « délicatesse », que lui aurait appris l'écrivain égotiste, aux grossièretés d'une certaine philosophie rationaliste. La lecture de Barrès provoquerait

[1] Voir l'Index des noms de la *Correspondance* (tome II), p. 622.
[2] La littérature venant en quelque sorte relayer la raison lorsque celle-ci s'avère impuissante, si l'on en croit Henri Fournier : « Sa grande idée de digression c'est qu'après la Philo, là où elle se déclare impuissante et ignorante, il n'y a plus que l'intuition, l'intuition poétique – sympathiser génialement avec le monde pour en trouver le secret, sympathiser avec les bêtes pour en trouver l'âme. » (Henri Fournier à Jacques Rivière, lettre du 16 novembre 1905, p. 206).
[3] Voir Henri Fournier à Jacques Rivière, lettre du 16 novembre 1905.
[4] Voir Jacques Rivière à Henri Fournier, lettre du 17 août 1905, p. 99-100.
[5] Jacques Rivière à Henri Fournier, lettre du 26 septembre 1905, p. 164.

aussi ces légers déplacements du jugement moral, qui s'éloigneraient par leur subjectivisme de la rigoureuse morale kantienne, devenue alors la doctrine quasi officielle de la République – et partant de l'école qui en émane. Sans aller aussi loin que l'anti-kantisme radical (et caricatural) des *Déracinés*, Rivière marque en effet à plusieurs reprises, dans ces années-là, son goût pour le « relativisme ». La prédilection (mesurée) pour l'ironie en est sans doute une des expressions les plus évidentes, comme dans cette profession de foi largement inspirée de l'exemple barrésien :

> Je peux dire (avec des restrictions s'entend) que je ne goûte jamais pleinement un livre complètement dépourvu d'ironie. […] J'entends par *ironie* l'art de ne pas trop croire à ses convictions, de ne pas trop croire aux choses, de ne prendre rien trop au sérieux. Par là tu comprends que tout apitoiement sans restrictions, s'il n'est appuyé sur de très profondes raisons, me paraît en littérature : sensiblerie. C'est parce que j'ai eu ma crise de sensiblerie, d'apitoiement universel que je méprise un peu cela. Sinon, aurais-je le droit[1] ?

Le dandysme aristocratique de Barrès tel qu'il s'exprime dans *Le Culte du moi*, avec son anthropologie somme toute pessimiste et son caractère déjà antimoderne (mais non encore réactionnaire), autorise en tout cas Rivière à dévaluer un humanisme à ses yeux trop optimiste – trop « sain ». C'est cet humanisme-là qui, d'après lui, condamnerait à la fois Maeterlinck et Mélinand :

> Je reviens à Maeterlinck. Son optimisme, sa joie enfantine (Nouguès m'a affirmé que c'est un vrai enfant, sportif, rieur, très en dehors) me gênent beaucoup. Bien qu'il m'apparaisse très « moderne » je ne peux résister à le trouver superficiel. Il lui manque cette inquiétude profonde, ce malaise insatiable, ce tourment d'infini, ce mépris du bonheur qu'ont toutes les grandes âmes. En somme Mélinand a raison de l'aimer. Il y a beaucoup de ressemblances entre eux. Leur idéal est bien une société paisible, juste et heureuse. Moi, ce n'est pas ça. Je maintiens mon droit à la souffrance, mon infatigable désir – La « philosophie » de Maeterlinck, n'est-ce pas un enroulement de graves mélodies autour d'un assez grossier contentement ? Il faut songer que cet homme « a réussi »[2].

Rivière ne franchira qu'à de rares reprises dans ses propos (et surtout, semble-t-il, par provocation) la ligne rouge de l'antilibéralisme qui sous-tend cet aristocratisme des « grandes âmes » méprisant le bonheur et la réussite. Mais Barrès offre dans tous les cas une version alternative, en apparence plus libre et moins officielle, de l'idéalisme professé

[1] Jacques Rivière à Henri Fournier, lettre du 7 septembre 1905, p. 126.
[2] Jacques Rivière à Henri Fournier, lettre du 5 décembre 1906, p. 587.

en milieu scolaire – un idéalisme conciliable avec les poussées (vite réprimées) de ce traditionalisme pessimiste, quasi maistrien, que Rivière avait sans doute reçu en partage familial[1].

Il s'agit sans doute aussi de prendre Mélinand au mot, et d'opposer à la philosophie les méthodes qui lui échappent, comme l'intuition et la « confusion », des méthodes dont seul un poète pourrait faire un usage productif :

> Un jour je suis arrivé à cette formule qui renferme tout un mode de philosophie et toute une conception métaphysique : « Une seule méthode la confusion, parce qu'une seule réalité, l'unité. » La confusion. Toute opération vraiment féconde est une confusion. Réunir, confondre deux idées, c'est une besogne mille fois plus précieuse que de les distinguer. Ce sont les Mélinand qui distinguent, afin de plus tard, opérer des combinaisons arbitraires qu'ils nomment rationnelles. Mais le vrai philosophe confond, et à mesure qu'il avance dans ses identifications, il s'approche de l'unité. C'est pourquoi le poète, qui découvre les affinités des choses, c'est-à-dire leurs tendances à se fondre, est le vrai philosophe, celui qui révèle au-delà des mots la Grande identité[2].

Il y a peut-être ici l'expression d'un des paradoxes les plus flagrants de ce « moment 1900 » (Frédéric Worms) de la philosophie française. Celle-ci possède plus que jamais les prestiges d'une discipline reine (sa valorisation dans l'enseignement en est l'un des signes). Nous sommes dans les années où les cours de Bergson au collège de France connaissent l'affluence que l'on sait – même si celui-ci reste un peu en marge de l'institution académique[3]. Et cependant, un pan entier de cette philosophie d'obédience spiritualiste agit comme un aveu de défaite, puisqu'elle n'hésite pas à faire montre des limites de la pensée discursive et, ce faisant, à déléguer l'entreprise de connaissance à d'autres « médiums » (notamment à la littérature). Dans le même sens, Barrès – comme pour d'autres, Bergson – a eu cet effet paradoxal de favoriser l' « esprit philosophique » de ses jeunes « disciples », notamment leur goût des abstractions et de la ratiocination, tout en sapant, par le biais de cette démarche abstraite, les fondements de la raison (« cette petite chose à la surface de nous-même », comme il la qualifiait en ouverture de ses *Scènes et doctrines du nationalisme*). On peut dire qu'il représente alors l'expression proprement

[1] Sur ces « poussées » traditionalistes du jeune Rivière, voir les exemples donnés par Jean Lacouture dans *Une Adolescence du Siècle. Jacques Rivière et la* NRF, Paris, Seuil, 1994, p. 100-102.
[2] Jacques Rivière, lettre du 20 septembre 1906, p. 514.
[3] Voir sur le succès de la philosophie bergsonienne durant les années 1890-1920, qui touche les milieux politiques et culturels les plus divers : François Azouvi, *La Gloire de Bergson. Essai sur le magistère philosophique*, Paris, Gallimard, coll. « Essais », 2007.

littéraire de ce paradoxe, de ce dégoût « intelligent » de l'intelligence[1], en fournissant l'exemple romanesque d'une philosophie « aventureuse », qui cherche à disqualifier les systématisations trop méthodiques tout en empruntant l'apparence de ces dernières. C'est du moins ainsi que Rivière le lit :

> Je dois à Barrès l'éducation de ma puissance d'abstraire. C'est lui qui m'a exercé à saisir les analogies les plus ténues, les ressemblances les plus imperceptibles et à saisir ainsi sans cesse l'identité profonde. L'infériorité des philosophes ordinaires et « consciencieux » c'est qu'il leur faut de grosses identités, qui leur crèvent les yeux. Sinon ils ne se hasardent pas, refusent d'avancer. Et se tromper, n'est-ce pas toujours ne pas aller assez loin ? L'aventure mène à la vérité ; car la vérité, c'est le point de vue d'où l'on embrasse le plus de choses[2].

Pour Henri Fournier, l'opposition n'est pas si claire entre Barrès et ces philosophes « consciencieux ». Au contraire, il semble faire peu de doute pour lui que le goût de son ami pour l'écrivain lorrain – et pour l'allure « dissertative » de ses ouvrages égotistes – n'est que le prolongement d'une « manie scolaire » héritée de Mélinand :

> […] il est certain que l'heure est venue pour toi de te débarrasser de la forme dissertative commode et étroite d'un Mélinand, de même que je voudrais me sentir assez fort pour exprimer autrement « mes mondes » qu'en un « style agréable ». Ces formes-là éclatent sous la poussée de leur contenu. Il y a longtemps, d'ailleurs, que tes idées débordent, et que Claudel repousse ces digues « scolastiques » que tu voudrais te donner encore. / – Barrès a été comme l'apothéose à la fois et la fin de cette manie scolaire. Qu'est-ce que tes notes sinon la joie inquiète de faire entrer tout dans le même moule, de condenser toutes les vérités dans la même, puis, en conclusion, de trouver fausse l'unique et ultime vérité ; ou encore de trouver identiques le préambule et la conclusion, ou encore de les trouver à la fois logiquement déduites et rigoureusement contradictoires. Puis, par moments l'inquiétude de sentir que tout cela craque et qu'il y a autre chose[3].

Fournier souligne ailleurs encore les points communs entre la « psychologie sèchement trouveuse de 'systèmes tout faits' d'un Mélinand » et « les classages et les formules intelligentes de Barrès »[4] ; ce sont là deux formes qui ne peuvent mener, selon lui, qu'au désabusement généralisé, tant ressassé justement par l'auteur du *Culte du Moi*. Une telle « psychologie » systématique, qui cherche à reconstruire une vision du monde à partir de

[1] Voir sur ce phénomène d'époque l'essai de Pierre Citti : *La Mésintelligence. Essais d'histoire de l'intelligence française du symbolisme à 1914*, Saint-Etienne, éd. des Cahiers intempestifs, 2000.
[2] Jacques Rivière à Henri Fournier, lettre du 4 juin 1906, p. 420.
[3] Henri Fournier à Jacques Rivière, lettre du 19 novembre 1906, p. 577.
[4] Henri Fournier à Jacques Rivière, lettre du 19 février 1906, p. 290.

quelques formules déduites, paraît à Fournier à la fois vaine et réductrice : « Toute reconstruction du monde (tout ou partie) est imparfaite ou incomplète. Comment espérer qu'un petit échafaudage philosophique pourra représenter même algébriquement le monde[1]. »

Il faut ajouter que, pour son propre compte, Fournier ne goûte guère le style allégorique de la trilogie égotiste. C'est l'impression qui en ressort dès sa découverte de *Sous l'œil des Barbares*, sur recommandation de son ami : « Je trouve tout cela d'un froid, d'un faux ! » Et sans surprise, c'est justement à un cours de philosophie que lui fait penser cette œuvre, par sa façon d' « habiller les abstractions » et de poser arbitrairement des équivalences allégoriques : « …la grande gêne, en lisant *les Barbares* [*Sous l'œil des Barbares*], c'est la sensation obscure qu'on a de lire un cours de Philosophie plus obscur que les autres, écrit dans une langue souvent délicieuse, moins rigoureux, plus attaquable que les autres puisque roman, aussi vain que les autres[2]. » La « gêne » du futur auteur du *Grand Meaulnes* est significative : c'est la confusion des genres – philosophie et roman – qu'opère cette œuvre qui lui pose problème, autant que son esthétique de l'allégorie métaphysique.

Rivière ne va pas manquer de lui répondre, dans une lettre du 5 novembre 1905, au plus fort de son enthousiasme barrésien. Il convoque à cette fin l'*Examen de trois romans idéologiques*, qui sert alors de préface à la trilogie égotiste : Barrès, comme il l'affirme lui-même, ne chercherait en aucune façon à « systématiser » à la façon de Taine et de Renan, c'est-à-dire à fixer la vie en formules définitives ; et, selon le jeune admirateur, rien de plus éloigné d'un cours de philosophie que cette œuvre : « Mais, malheureux, qu'est-ce qui te donne en dedans l'impression d'un cours de philosophie ? 'Ne voici pas de la scolastique, mais de la vie'. Et de la vie branlante, contradictoire et délicieuse[3]. » En reprenant ici à Barrès, pour le défendre, sa fameuse formule préfacielle, Rivière exprime déjà cette « foi littéraire » commune aux deux amis, et qui est la « haine de la littérature » ; seule compte en effet la « vie intense », dont cette même littérature ne devrait être que le médium pour ainsi dire invisible. Mais si les deux correspondants partagent des attentes similaires envers l'œuvre littéraire, elles ne s'illustrent pas encore à travers les mêmes exemples, tant s'en faut.

[1] Henri Fournier à Jacques Rivière, lettre du 19 novembre 1906, p. 577.
[2] Henri Fournier à Jacques Rivière, lettre du 2 novembre 1905, p. 195-196.
[3] Jacques Rivière à Henri Fournier, lettre du 5 novembre 1905, p. 200.

Le goût comme le dégoût pour Barrès sont aussi expliqués par un décalage temporel dans les apprentissages de chacun : Barrès serait arrivé à temps dans la vie de Rivière, alors qu'il était déjà trop tard pour qu'il puisse parler à Fournier : « Barrès est venu juste au moment où j'avais besoin de lui, et c'est presque un bonheur que je l'aie méconnu si longtemps[1] » ; « Il me semble qu'il est trop tard maintenant et qu'au moment où j'aurais pu aimer [Barrès] et le suivre, il n'est pas venu – et j'ai pris une direction tant soit peu différente[2]. » Dans ce décalage des admirations, Rivière serait resté en quelque sorte plus fidèle à l'univers mental du lycée que son ami ; il admet même, dans une lettre plus tardive, que sa tendance à l'explication trop subtile, qui ne saute jamais les idées intermédiaires, est un reliquat de l'« esprit scolaire[3] ». Barrès joue donc bien un rôle ambigu dans le rapport que Rivière peut entretenir avec le monde scolaire et l'enseignement de la philosophie en particulier, qui demeure l'une des branches phares de son cursus. Sa lecture identificatoire de l'écrivain lorrain signale en quelque sorte l'« apothéose » des effets de cet enseignement sur lui, comme a bien su le voir le camarade Fournier, mais une apothéose qui prend une forme paradoxalement critique et ironique

3. Barrès dans la critique de Rivière

3.1. Une critique barrésienne avortée ?

Nous avons vu, dans les pages qui précèdent, quelle place particulière tient Barrès dans les lectures du jeune Rivière, quels en sont les modes d'appropriation, et quelles significations elles revêtent. Il reste à savoir si la figure barrésienne reste toujours présente dans le travail proprement critique du directeur de *La NRF*, et sous quelle forme.

Il y a, dès la découverte de Barrès, une première tentative de Rivière pour donner forme à cette admiration – et une forme publiable en revue. Il fait part ainsi à Fournier, dès septembre 1905, de l'idée d'écrire un article, de forte inspiration barrésienne, pour

[1] Jacques Rivière à Henri Fournier, lettre du 26 septembre 1905, p. 164.
[2] Henri Fournier à Jacques Rivière, lettre du 4 octobre 1905, p. 169.
[3] Jacques Rivière à Henri Fournier, lettre du 13 janvier 1906, p. 244-245.

L'Ermitage ou *Le Mercure de France* (cette deuxième option ayant sa préférence). Remy de Gourmont lui paraît être en tout cas un bon appui. Or la tentative avorte :

> L'essentiel serait, je crois, de plaire d'abord à un type intelligent, qui vous pousserait ensuite. J'avais pensé pour mon compte à envoyer un article à Rémy de Gourmont. Je l'aurais intitulé : le choix d'une attitude ou la « composition du maintien ». Je l'ai commencé et abandonné. Je voulais y raconter les hésitations d'un jeune homme sur l'attitude à choisir dans la vie quotidienne, sur le masque de soi à présenter aux indifférents. Par là j'étais amené à parler de Barrès et de son enseignement. C'est cette partie que j'avais écrite avec assez d'enthousiasme mais qui n'a pas tardé à me dégoûter et à passer au panier. C'est pourquoi Rémy de Gourmont continuera à ignorer mon nom[1].

Pourtant, Fournier insiste à plusieurs reprises à la fois sur la nécessité de se faire publier, et sur les qualités propres de l'article de son ami :

> Il reste que tu as eu tort peut-être de ne pas envoyer ton article à Rémy de Gourmont. Tes lettres sont des merveilles de lucidité, d'intelligence. (J'y prends autant de plaisir qu'aux vers du garçon le plus sincère) et je crois que tu n'as plus rien à craindre pour ce qui est des défauts dont tu parlais. Je crois que Barrès n'a pas encore trouvé de critique aussi lumineux. Il t'attend. Dépêche-toi[2].

Fournier répétera encore, en décembre, que tout ce qu'écrit son correspondant sur Barrès est « lumineux, enthousiaste, sympathique, l'idéal de la critique[3] ». Bien que Rivière avoue avoir « des foules d'idées » pour cet article, celui-ci ne verra donc jamais le jour. Il avance une explication : « …je crois que je n'écrirai pas l'article dont je t'ai parlé. Il m'ennuie de rassembler, de condenser, de composer toutes mes idées, qui au fond ne sont que des sensations, et sont par suite difficilement transmettables[4]. » Rivière reste ainsi encore prisonnier des « sensations pures » propres à la phase identificatoire – expérience non verbale et incommunicable, comme on l'a vu. Et au moment où Barrès commence à s'éloigner, il ne parvient plus à s'y intéresser suffisamment. Même le projet d' « éreintement » de l'écrivain lorrain tournera court, quelques années plus tard. Il a donc manqué à Rivière, durant cette période d'admiration, une « fenêtre » adéquate, un moment privilégié où identification et détachement complet soient en quelque sorte à équidistance l'un de l'autre, pour que puisse cristalliser le projet d'une véritable étude critique sur

[1] Jacques Rivière, lettre du 7 septembre 1905, p. 123.
[2] Henri Fournier à Jacques Rivière, lettre du 4 octobre 1905, p. 169.
[3] Henri Fournier à Jacques Rivière, lettre du 9 décembre 1905, p. 225.
[4] Jacques Rivière à Henri Fournier, lettre du 5 novembre 1905, p. 200.

Barrès. Rivière demeure malgré tout conscient de la valeur de ses lettres à Fournier, puisqu'il demande à ce dernier de les conserver, au cas où il chercherait à écrire finalement un article sur Barrès[1]…

Mais ce n'est qu'avec Claudel qu'il fera véritablement ses premières armes de critique. A nouveau, Rivière bénéficie des encouragements de Fournier, qui présente ainsi sa mission de critique :

> En voilà beaucoup, diras-tu, pour un article. Mais il s'agit de Claudel, c'est-à-dire de celui qui n'a fait aucune concession ; de celui qui a frappé de stupeur et de mutisme tous ceux que le symbolisme a fait rire, crier, hésiter ou même écrire dans les jeunes Revues. Et il s'agit de toi qui dois être du symbolisme et des artistes nouveaux l'avocat le plus convaincu, le plus sûr de lui et d'eux, le plus simplement et tellement irrésistible[2].

[1] Jacques Rivière à Henri Fournier, lettre du 12 octobre 1905, p.175.
[2] Henri Fournier à Jacques Rivière, lettre du 3 septembre 1906, p. 494-495.

3.2. Barrès, ou le faux crépuscule du symbolisme

On le sait, Rivière ne dérogera pas, dans sa carrière de critique, à cette mission de défense des « artistes nouveaux ». En revanche, le symbolisme n'aura bientôt plus ses faveurs. On peut même avancer qu'une grande part de son œuvre critique, notamment dans son versant le plus spéculatif, n'a cessé de s'inscrire en faux contre le symbolisme et ce qu'il juge être ses « impasses ». Son fameux article sur « Le Roman d'aventure », publié à *La NRF* en mai-juillet 1913, est ainsi autant l'instruction d'un procès du symbolisme que la détermination des jalons pour un roman renouvelé. Dans ce contexte, on peut voir le Barrès égotiste reprendre une certaine pertinence théorique, certes de façon toute spectrale, puisqu'il n'est jamais cité dans l'article, mais cela n'empêche pas que son exemple coïncide presque point par point avec l'archétype littéraire désormais décrié. Curieusement, Rivière ne convoque dans cet article que les poètes symbolistes, dont les liens avec la « théorie » du roman paraissent pourtant bien ténus, alors que le *Culte du Moi* représente au contraire une des tentatives sans doute les plus abouties de récit symboliste.

Les reproches que Rivière formule à l'endroit du mouvement s'adaptent tout à fait aux caractéristiques de l'œuvre barrésienne, telles que le jeune lecteur les avait lui-même mises en évidence dans sa correspondance avec Fournier. Ainsi, le sujet d'une œuvre symboliste, « c'est toujours une émotion », « une émotion abstraite, toute pure, sans causes ni racines[1]». Cette œuvre est en fait essentiellement « subjective » :

> Par l'extrême conscience de celui qui l'a créée, elle a été dépouillée de tout ce qu'il y avait en elle de matériel, de tangible, d'extérieur et réduite jusqu'à ne plus exprimer qu'une pure émotion ; par suite elle reste dans l'âme de son auteur, et c'est là qu'il faut aller la lire. On ne peut donc la lire qu'avec son âme. Elle n'est pas une statue placée entre l'auteur et le spectateur et dont l'un et l'autre peuvent faire le tour, mais un ensemble d'indications, de suggestions, d'appels mystérieux qu'il faut comprendre. Elle n'est pas réalisée ; elle se construit à chaque fois qu'elle rencontre un lecteur[2].

L'œuvre symboliste mobilise un auteur et un lecteur en « état de mémoire » : elle « est la conversation sentimentale de deux êtres très cultivés, qui, sachant tout, passent leur temps à se le rappeler l'un à l'autre. Les émotions qu'ils ont eues séparément – et l'un plus

[1] Jacques Rivière, *Études : l'œuvre critique de Jacques Rivière à* La Nouvelle Revue Française *(1909-1924)*, textes réunis et annotés par Alain Rivière, Paris, Gallimard, coll. « Les cahiers de *La NRF* », 1999, p. 309.
[2] *Ibid.*, p. 314

clairement que l'autre – en face de tel ou tel spectacle bien connu de tous deux, voici qu'ils les revivent ensemble[1]. » Pour Rivière, aucun imprévu, aucune surprise, aucune tâche de connaissance nouvelle n'est donc envisagée dans une telle littérature : tout y est déjà dit d'emblée, et elle ne fait que varier les formes et les expressions de ce déjà-dit. Elle ne parie jamais sur l'autonomie et la liberté propres des objets qu'elle crée. Le roman nouveau, tout au contraire, devra mettre l'auteur comme le lecteur en « état d'aventure », en donnant leur indépendance et leur délimitation claire aux entités romanesques qu'il met en scène ; celles-ci doivent évoluer de façon inattendue, sans schéma préétabli, et ne pourront être ramenées aux seules attentes de deux tempéraments semblables : « Ici nous avons un créateur qui marche parmi ses inventions, comme un voyageur entre des taillis ; il n'y voit pas à plus de quatre pas […]. Il est en face de son œuvre, comme il est en face du monde : là où il se trouve en elle, c'est toujours le plus loin qu'il soit allé ; tout le reste est encore de l'avenir pour lui[2]. »

En prônant ainsi ce « roman d'aventure » qui s'oppose en tout point au symbolisme, Rivière tourne en quelque sorte définitivement la page barrésienne, puisque celle-ci avait incarné les principales caractéristiques du mouvement. Mais c'est aussi une phase de son existence qui se trouve, ici, mise à distance, ainsi que les modalités de lecture qui avaient été privilégiées durant sa vingtième année. L'importance conférée au lecteur dans la définition du roman nouveau n'est pas anodine : sans doute y a-t-il là le rappel d'une expérience de lecture qui lui est propre, et qui a pu se verbaliser dans la correspondance avec Fournier, avant de se trouver en 1913 tout à fait obsolète. Le symbolisme est mort parce que

> …nous ne sommes plus avec lui, en face de lui ; nous n'avons plus l'âme qu'il faudrait pour le soutenir et pour l'animer ; nous nous sommes déplacés, nous avons glissé un peu plus loin, nous n'écoutons plus ce qu'il dit ; il a fini d'être pour nous ce cher compagnon dont toutes les paroles avaient un écho dans notre cœur ; nous ne sentons plus, en conversant avec lui, cette invention délicate et inspirée avec laquelle on répond à ceux qu'on aime[3].

Rivière met d'ailleurs en abyme, dans son article, le système de lecture par identification, qui avait soutenu son admiration pour Barrès :

---

[1] *Ibid.*
[2] *Ibid.*, p. 334-335.
[3] *Ibid.*, p. 316.

> L'admiration a deux espèces ; il y a une admiration créatrice et une admiration spectatrice ; et le temps nous force à passer de l'une à l'autre. D'abord nous admirons avec activité, avec impatience, avec enthousiasme ; nous sommes tout mélangés à l'œuvre ; à chaque fois que nous en parlons, c'est comme si nous avions mis les mains à la pâte ; nous respirons avec la même inquiétude que l'auteur ; nous épions les moindres critiques, nous avons peur de les entendre, elles nous atteignent non pas seulement dans notre cœur, mais dans notre volonté et dans notre mouvement ; elles viennent gêner l'exercice de nos facultés ; car les sentiments avec lesquels nous admirons l'œuvre, ce sont ceux avec quoi nous l'aurions créée, si nous en avions été capables[1].

Cette expérience de lecture par identification devrait maintenir ainsi une solidarité entre l'admiration pour l'œuvre et le désir de la recréer. Or, ce désir n'existe plus dans le rapport aux productions du symbolisme. Par là, la faillite du mouvement se manifeste autant dans une impossibilité de la lecture participante – ou plutôt d'une variante de celle-ci, qui joue sur l'identification fusionnelle – que dans l'impuissance de l'artiste. Rivière n'a pu constater cet échec qu'en articulant ses critiques à une vision réflexive de la lecture – telle que la correspondance pouvait la lui offrir. Le critique s'y référera d'ailleurs explicitement pour écrire la préface au recueil poétique posthume d'Alain-Fournier, *Miracles*, ainsi que pour rédiger sa nécrologie de Barrès. Ses échanges avec Fournier sont lus alors dans la perspective beaucoup plus vaste de l'histoire littéraire, et plus particulièrement d'une histoire des pratiques de lecture et des appropriations personnelles de la littérature qu'elles impliquent.

Barrès, on l'a dit, n'est pas évoqué directement par Rivière dans cette étude décisive de 1913. Peut-être est-ce par refus d'y faire appel à une référence si intimement liée à son développement intellectuel. Il sera toutefois donné explicitement en exemple dans un article plus tardif sur « Proust et la tradition classique », pour illustrer là encore l'échec de la psychologie de tendance symboliste :

> Un stade plus avancé de la maladie dont a souffert au XIX^e^ siècle notre sens psychologique peut être avantageusement étudié dans les premières œuvres de Barrès. Grande entreprise d'un écrivain sur lui-même ; nombreuses et précises dispositions pour procéder à une investigation aussi subtile et pénétrante que possible de ses émotions : résultat rigoureusement nul. Il n'y a pas, dans les trois ou quatre volumes du *Culte du Moi*, le plus petit embryon de découverte psychologique ; c'est vraiment le *« Dieu inconnu »* qui, d'un bout à l'autre, s'y trouve encensé. Malgré

[1] *Ibid.*

> toute sa bonne volonté, malgré tout l'appareil dont il s'entoure, Barrès n'arrive pas à vaincre l'hermétique nuit intérieure dont il est affligé./Partout d'ailleurs autour de lui, à cette époque, l'intelligence de soi est en baisse. Jamais on n'a tant parlé d'intuition, et jamais on n'en a été plus incapable ; du moins en ce qui regarde les objets intérieurs. Le symbolisme apprend non pas seulement aux poètes, aux romanciers aussi, une certaine manière délicieuse de ne s'aborder soi-même qu'en songe[1].

Rivière trouve en Proust le contre-modèle exact de cette psychologie impuissante, quoique pourvue des meilleures intentions. Selon le critique, *La Recherche* offre en effet au roman les possibilités d'une vraie connaissance psychologique de l'individu :

> En nous débarrassant de l'indivision des idées et des sentiments, Proust nous débarrasse de l'énigmatique et de l'incontrôlable. Il rend de l'eau au moulin de notre raison et fait travailler en nous de nouveau la faculté réfléchissante. Grâce à lui, nous échappons à cette espèce de complicité sensuelle ou de conversation mystique, qui tendait à devenir la seule relation où nous pussions nous trouver engagés avec un écrivain. Nous reprenons goût à comprendre ; notre plaisir est de nouveau d'apprendre quelque chose sur nous-mêmes, de nous sentir pénétrés par la définition, de nous reconnaître plus avant formulables que nous n'avions cru l'être[2].

On sait que Proust réalise, aux yeux de Rivière, nombre des attentes exprimées dans « Le Roman d'aventure », et rien d'étonnant à ce qu'il soit donné ici en modèle de dépassement des apories symbolistes. En outre, l'œuvre de Proust semblait annoncer que le roman allait enfin renouer avec la tradition classique, tout en l'adaptant à des enjeux nouveaux. Le « classicisme moderne » tant vanté à *La NRF* avait ainsi trouvé son œuvre-phare.

Avec l'exemple proustien, Barrès pouvait sembler définitivement démodé. Pourtant certains indices laissent croire qu'il n'en va pas tout à fait ainsi. D'abord, la question du symbolisme ressurgit à intervalles réguliers, chez Rivière, et notamment au moment où Dada se pose en défi face à la modernité « harmonieuse » et équilibrée que cherche à mettre en avant *La NRF*[3]. Dans sa « Reconnaissance à Dada », Rivière exprime l'idée que les avant-gardes ne font que prolonger des tendances profondes – mais vouées selon lui à l'échec – de la littérature depuis un siècle, et dont le symbolisme a été une des acmés :

---

[1] « Marcel Proust et la tradition classique » (*La NRF*, 1er février 1920), dans *Études*, *op. cit.*, p. 588-589.
[2] *Ibid.*, p. 592.
[3] Pour une analyse plus développée des rapports entre Jacques Rivière et les avant-gardes, cf. le numéro de la *Revue d'Histoire Littéraire de la France* spécialement consacré à cette question : « Les avant-gardes et la critique : le rôle de Jacques Rivière (1900-1925) », n°5, septembre/octobre 1987.

> Tout ce que disent et prétendent les Dadas, il y a longtemps que tout une lignée d'écrivains s'appuie dessus ; mais aucun n'avait encore osé le déclarer, le produire comme axiome, ni en envisager de face toutes les conséquences. C'est la première fois que l'on prend conscience des dogmes essentiels que toute la littérature des cent dernières années implique et désigne ; c'est la première fois aussi que l'on se décide à une pratique vraiment scrupuleuse, vraiment religieuse et systématique de ces dogmes. Et l'on peut voir enfin où cela mène. / Il y a longtemps déjà que cette idée est infuse dans l'esprit d'un grand nombre d'écrivains, que la littérature se ramène à une extériorisation pure et simple d'eux-mêmes[1].

Dada serait ainsi la manifestation dernière de cette tradition littéraire, à la fois moribonde et renaissante, de l' « expression » : « Dada représente l'agonie d'une littérature qui s'est détachée de l'objet et qui n'a plus cherché qu'à incarner en des œuvres de plus en plus implicites, inexpliquées et inexplicables, la personne même de l'écrivain. Dada a le mérite de mettre en lumière ce qu'une telle tendance avait de mortel[2]. » Dada annonce donc la fin de la littérature, notamment par la démonstration involontaire de ce paradoxe :

> Que démontrent en effet les Dadas si ce n'est qu'il est impossible en se réalisant de réaliser quelque chose et que la pure extériorisation de soi-même finit pour l'écrivain par équivaloir à une entière abdication ? Chercher le passage, l'issue, travailler à son propre avènement, c'est fatalement abandonner de plus en plus le souci de l'art, la volonté de fondation esthétique[3].

Or, cette fin de la « littérature », ce refus de toute « fondation esthétique », c'était bien là, on l'a vu, ce que recherchait le jeune Rivière dans sa pratique des textes, et en particulier dans sa fréquentation des œuvres de Barrès. Il est assez piquant de voir que Rivière à vingt ans présentait plus d'affinités, dans ses conceptions artistiques, avec les avant-gardes que le Rivière qui dirige alors *La NRF*, soucieux de fonder une modernité littéraire qui redonne sa place à l'autonomie des œuvres :

> Il faut que nous renoncions au subjectivisme, à l'effusion, à la création pure, à la transmigration du moi, et à cette constante prétérition de l'objet qui nous a précipités dans le vide. Il faut qu'un mouvement subtil de notre esprit l'amène à se dédoubler à nouveau ; il faut qu'il reprenne foi en une réalité distincte de sa puissance, qu'il arrive à distinguer à nouveau en lui un instrument et une matière.

---

[1] *Ibid.*, p. 381.
[2] Entretien avec Frédéric Lefèvre (« Un heure avec… », *Les Nouvelles Littéraires*, 1er décembre 1923), cité dans *Études*, *op. cit.*, p. 376 (note).
[3] « Reconnaissance à Dada » (*La NRF*, 1er août 1920), dans *Études*, *op. cit.*, p. 386-387.

> […] Nous ne pourrons nous renouveler que si l'acte de l'écrivain se rapproche franchement de l'effort pour comprendre[1].

Le rapport à Barrès, s'il avait été consciemment remis en perspective par Rivière, aurait pu cristalliser à merveille ce conflit du critique avec ses propres conceptions de jeunesse. A défaut d'y voir les contradictions de son propre parcours de lecteur-critique, Rivière saura remarquer toutefois les points communs entre certains Dadas et Barrès. C'est le cas dans son compte rendu ambivalent des *Aventures de Télémaque* d'Aragon, où il s'inquiète de voir un jeune auteur plein de promesses présenter une « attitude » semblable à celle de Barrès :

> Pourtant il y a chez lui de l'effort, tout au moins une contention, une crainte d'être pris en flagrant délit de fidélité ou de croyance, ou d'acceptation, et même une sorte de colère antidogmatique, qui finissent par ressembler au dogmatisme le plus étroit. En lisant Aragon, je pense à Voltaire sans doute, mais encore plus au premier Barrès, dans le scepticisme de qui l'on sait tout ce qui était virtuellement inclus d'affirmation et de système. / Aragon, d'ailleurs n'a pas réussi à se déprendre de Barrès et, s'il était tout à fait sincère, il avouerait que ce qu'il continue d'admirer en lui, c'est l'homme qui a pris une attitude. / Dada a été, pour Aragon, un moyen de manifester, de prétendre au lieu de créer[2].

En outre, la « sensibilité moderne » telle que Barrès la représenterait – c'est du moins ce qu'avance Rivière dans sa nécrologie – n'est pas sans faire penser à de possibles rapports avec les avant-gardes, même si les expressions de Rivière demeurent ici quelque peu énigmatiques :

> …par sa façon de toujours partir de l'immobilité et de la changer en violence, il peut nous impatienter parfois ; c'est pourtant ce qui fait de lui le peintre le plus vrai de la sensibilité moderne. Il l'a montrée dans son essence, comme une atonie secouée de crises. Peu importe les thèmes, abstraits et démodés aujourd'hui, sur lesquels il force la sienne à s'exalter. Le mouvement qu'il lui imprime, ces grandes escalades sur fond morne, ont une valeur générale. C'est bien ainsi que se comporte notre machine. Tout ce que nous pouvons faire est d'espérer que notre âge lui découvrira un fonctionnement plus harmonieux, plus continu, plus heureux, un ton moins spasmodique, une meilleure humeur[3] !

« Une atonie secouée de crises », de « grandes escalades sur fond morne » : sans doute doit-on voir dans ces expressions la description métaphorique, et un peu désenchantée,

[1] *Ibid.*, p. 390.
[2] « *Les Aventures de Télémaque*, par Louis Aragon » (*La NRF*, 1er avril 1923), dans *Études*, *op. cit.*, p. 114-115.
[3] Jacques Rivière, « Maurice Barrès et la sensibilité moderne », *art. cit.*, p. 30.

du paysage littéraire de ce début des années vingt – et particulièrement de l'inflexion que lui donnent alors les remuantes avant-gardes. Peut-être Rivière fondait-il son espérance de « fonctionnement harmonieux » de la « machine » collective sur l'assagissement de ces écrivains – Breton et Aragon – dont il reconnaissait le talent et l'importance dans le futur, mais désapprouvait le goût du scandale. Mais les surréalistes resteront bel et bien fidèles aux révoltes du premier Barrès – ou en tout cas à ce qu'ils avaient cru être telles.

V. LE « PROCÈS BARRÈS » (13 MAI 1921) : LES ENJEUX D'UN HAPPENING DADA

1. Comment être avant-gardiste et barrésien

1.1. Le choix du procès

La « mise en accusation » de Maurice Barrès, le 13 mai 1921, demeure sans doute l'événement le plus fameux – mais aussi le plus curieux – de l'histoire du dadaïsme en France. Lors de ce qui aurait dû être la « Grande saison Dada de 1921 » – un programme ambitieux qui ne fut réalisé qu'en partie –, le « procès Barrès » n'eut à vrai dire aucun mal à se détacher sur le fond apparemment plus morne des autres manifestations de ce printemps-là – comme la visite à l'église Saint-Julien-le-Pauvre, l'exposition Marx Ernst au Sans Pareil, ou le « Salon » et la « Soirée » qui suivirent le procès[1] –, même si les acteurs eux-mêmes s'accordèrent par la suite à considérer l'événement comme un semi-échec[2]. Ce « happening » avait dû frapper toutefois les témoins contemporains par sa relative originalité, en provoquant certes le plus souvent irritation et hostilité[3], mais en apportant du moins une note nouvelle dans un contexte où les Dadas répétaient des formules déjà éprouvées[4]. D'un point de vue historiographique, on sait en outre que cet événement constitue une borne essentielle dans l'histoire du mouvement. Autour de celui-là cristallisèrent les premières dissensions d'ampleur entre le groupe de *Littérature* (André Breton, Louis Aragon, Philippe Soupault), qui fut le véritable instigateur du procès, et les promoteurs originels de Dada, Tristan Tzara et Francis Picabia, accompagnés d'autres

[1] Voir Michel Sanouillet, *Dada à Paris*, nouvelle édition revue et corrigée, établie par Anne Sanouillet, Paris, Flammarion, 1993, p. 251-254.
[2] *Ibid.*, p. 276-277.
[3] Comme on peut en juger par les réactions de la presse. Voir l'échantillon qu'en donne Marguerite Bonnet dans *L'Affaire Barrès*, dossier préparé et présenté par Marguerite Bonnet, José Corti, 1987, p. 91-94 [désormais : *L'Affaire Barrès*].
[4] Le caractère fortement théâtral de la manifestation a pu, bien sûr, jouer aussi en sa faveur, comme le remarque Vincent Antoine : « Le procès Maurice Barrès […] sera l'acte théâtral de Dada à Paris qui suscitera le plus grand écho. / L'événement mérite d'être envisagé comme une activité théâtrale hors du commun. […] Le public prévenu longtemps à l'avance vient assister à un spectacle où il lui est assuré de passer un moment exceptionnel aux dépends de Maurice Barrès. Le spectacle est payant et autorise même à venir participer, pour qui a de l'audace. Il suffit de se faire enregistrer quelques jours auparavant comme témoin, et ainsi de faire partie de la petite légende de Dada. » (« Le théâtre Dada, un sursaut de l'Eros », dans *Dada circuit total*, dossier coordonné par Henri Béhar et Catherine Dufour, Lausanne, L'Age d'Homme, coll. « Les Dossiers H », 2005, p. 510).

figures, comme celle de Georges Ribemont-Dessaignes. Ces derniers demeuraient réticents à cautionner une manifestation marquée par l'esprit de sérieux[1]. La plupart des historiens l'admettent aujourd'hui : dans ce qui, de prime abord, pouvait apparaître comme une mascarade sans conséquence autour d'un mannequin expiatoire, ce n'est rien moins que l'avenir de Dada qui était en train de se jouer.

Ces éléments ont contribué sans aucun doute à singulariser le « procès Barrès » dans le paysage des manifestation dadas. Mais le choix de Barrès pour cette première (et unique) mise en accusation n'est pas moins surprenant[2]. Contrairement à une idée parfois avancée selon laquelle l'écrivain nationaliste constituait aux yeux des Dadas l'adversaire tout désigné, la décision de lui intenter un procès n'avait à priori aucun caractère d'évidence. Comme le remarque très justement Michel Sanouillet, Barrès est loin de représenter, dans ces années-là, une figure incontestée, méritant une démystification retentissante. D'autres se chargent alors de déboulonner la statue, au point que Barrès se voit attaqué par nombre de ses anciens disciples. Ainsi, plusieurs enquêtes signalent, dès avant la guerre, que la jeunesse traditionaliste prend ses distances avec l'ancien « prince de la jeunesse », dont le rapport au catholicisme reste ambigu, et qui ne s'est pas rallié au mouvement maurrassien[3]. Les rapports vont même s'envenimer tout à fait, en 1922, lors de la fameuse « querelle de l'Oronte ». A gauche, son image est encore moins bonne, on s'en doute : Romain Rolland et les pacifistes ne lui pardonnent pas ses articles de propagande et sa rhétorique va-t-en-guerre[4]. Au moment de la mort de Barrès, les intellectuels proches du parti communiste, notamment les animateurs de la revue *Clarté*, s'opposeront vigoureusement aux nécrologies trop élogieuses de la presse conservatrice, en écrivant une série d'articles virulents contre feu l'écrivain-député[5]. Ainsi, contrairement à Anatole France, qui sera trois ans plus tard la victime posthume du fameux pamphlet surréaliste *Un cadavre* (1924) – mais qui, à sa mort est salué par les représentants de pratiquement

[1] Cette dissension est reconnue par Soupault dans ses mémoires : « Le procès de Maurice Barrès avait été la première manifestation opposant le groupe de *Littérature* et celui de Tzara. Des tentatives de rapprochement, auxquelles je ne pris pas part, n'aboutirent pas. » (Philippe Soupault, *Mémoires de l'oubli (1914-1923)*, Paris, Lachenal et Ritter, 1981, 152)

[2] C'est Michel Sanouillet qui met en évidence ce paradoxe (voir *op. cit.*, p. 265).

[3] Comme le révèle par exemple l'enquête de Léon Gosset, parue dans *La Revue française politique et littéraire*. Voir à ce sujet Denis Pernot, « Barrès et les princes de la nouvelle jeunesse : les vertus avant-gardistes d'un cadavre », dans Thomas Hunkeler, Adriana Copaciu et Fabien Dubosson (sous la dir.), *Paradoxes de l'avant-garde. La modernité artistique à l'épreuve de sa nationalisation*, Paris, Garnier, 2014, p. 269-281.

[4] Sanouillet, *op. cit.*, p. 265.

[5] Voir les résumés des articles de *Clarté* dans *L'Affaire Barrès*, p. 107-109.

tous les bords idéologiques[1], du « tapir Maurras à Moscou la gâteuse » (Aragon) –, Barrès ne constitue déjà plus une figure consensuelle au moment de son procès. Une raison qui aurait suffi pour que les Dadas ne se donnent pas la peine de fomenter un scandale.

Mais ce qui diffère fondamentalement, dans le traitement de Barrès et d'Anatole France, c'est bien entendu le choix de la forme. La « mise en accusation » de Barrès, fût-elle « révolutionnaire », ne s'est pas réduite à l'usage de l'insulte et de l'éreintement pamphlétaire. L'idée même de procès présuppose un débat contradictoire entre un accusateur public (représenté en l'occurrence par Ribemont-Dessaignes) et des avocats de la défense (charge assumée conjointement par Louis Aragon et par Philippe Soupault). La démarche – si elle laisse peu de doute, à la lecture de l'acte d'accusation de Breton, sur la condamnation finale du prévenu – se présente malgré tout comme une tentative de bilan, où il s'agit de réévaluer les défauts et mérites de Barrès. Il est d'ailleurs en cela significatif que le procès ait eu pour amorce une discussion contradictoire, comme l'affirme le rédacteur (vraisemblablement Breton) de l'introduction aux actes du procès, dans *Littérature* : « Un soir, quelques-uns d'entre nous, réunis dans un café du boulevard Montparnasse, parlaient des accidents, des vols et des crimes de la semaine. Brusquement une discussion très vive s'éleva à propos de Barrès. Personne n'était d'accord[2]. » Dans un texte rédigé à l'intention de Jacques Doucet une semaine après le procès, Breton rappelle de même les désaccords au sein du groupe à propos de l'écrivain lorrain – des dissensions passées semble-t-il inaperçues auprès des commentateurs présents au procès : « [Fernand Vandérem] ne parut pas avoir compris que l'intérêt du problème résidait pour nous dans la possibilité d'interprétations différentes de ses données et que, sur ce point, nous ne tendions à rien moins qu'à la cohésion. – C'est précisément par là que les pièces qui se rapportent au procès Barrès constituent, pour l'histoire littéraire, des documents de premier ordre[3]. » Ainsi, le cas de l'ancien « prince de la jeunesse » n'était pas réglé d'avance, tant s'en faut.

Une raison simple paraît bien sûr expliquer cette importance de Barrès pour les trois fondateurs de *Littérature*, Aragon, Breton et Soupault : à l'instar de nombreux jeunes gens de leur génération, la pratique de l'auteur égotiste a été un moment essentiel de leur

[1] A la notable exception, là encore, de la revue *Clarté*.
[2] *L'Affaire Barrès*, p. 23.
[3] *Les « Enfers artificiels »* (*Inédits II*), dans André Breton, *Œuvres complètes* (I), édition établie par Marguerite Bonnet, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1988, p. 630.

formation littéraire. Les témoignages de respect, voire d'admiration existent. Le jeune Breton s'enthousiasme par exemple en 1913, dans une lettre à Théodore Fraenkel, pour *Du Sang, de la Volupté et de la Mort* :

> *Du Sang, de la Volupté et de la Mort* est peut-être le plus beau livre que j'aie encore lu de Maurice Barrès. L'intérêt est ici croissant, malgré le peu de lien que présentent entre eux les chapitres. C'est comme la superposition de sensations d'art très pures. C'est aussi d'une très grande profondeur et d'une philosophie souvent admirable, en même temps que d'un symbolisme intégral[1].

Au lendemain de la guerre, et tandis que leur paradigme esthétique ne doit plus rien au symbolisme, Breton et Soupault envoient à Barrès deux exemplaires des *Champs magnétiques*, l'un en édition courante et l'autre sur beau papier (numéroté et sur vergé d'Arches) – acte qui pouvait être le fruit d'une impertinence calculée, mais à l'ironie difficilement déchiffrable pour son destinataire. Soupault lui adresse l'un de ses recueils, *Rose des vents* (1920), avec la dédicace suivante : « à Maurice Barrès, en témoignage de mon admiration[2] ». Et dans l'enquête de Rambaud et Varillon de 1923, donc deux ans après le procès Barrès, il reconnaît encore : « J'aimerais aussi de ne pas parler de Maurice Barrès, mais tout de même je lui dois beaucoup. Je ne pense naturellement qu'à ses premiers livres. Les autres[3]… ». Les gestes de déférence d'Aragon envers Barrès sont encore plus significatifs, comme par exemple sa visite à l'écrivain, postérieure elle aussi au procès, puisqu'elle date de 1923. Comme on le verra plus loin, ces gestes se chargent toutefois chez lui d'une forte ambivalence, tout en s'inscrivant dans des rituels consacrés du rapport entre maître et disciple. Il admettra aussi, bien après sa période surréaliste, tout ce que sa vocation littéraire devait à l'exemple de Barrès. Enfin, des échos de l'œuvre barrésienne sont perceptibles dans les productions littéraires respectives des trois futurs surréalistes, à des degrés il est vrai très variables selon les auteurs, Aragon étant là encore plus imprégné de « barrésisme » que ses deux compagnons d'avant-garde. Dans les trois cas, il est frappant de voir que Barrès reste une référence même après la guerre, et non seulement comme la rémanence d'une lointaine lecture de jeunesse. On sait d'ailleurs que

[1] Lettre d'André Breton à Théodore Fraenkel, août 1913, citée dans Marguerite Bonnet, *André Breton, naissance de l'aventure surréaliste*, José Corti, 1975, p. 29.
[2] Informations données par Jean-Guichard Meili, « La bibliothèque de Barrès », *Revue de la Bibliothèque nationale*, n°10, 1983, p. 25.
[3] Pierre Varillon, Henri Rambaud, *Enquête sur les maîtres de le jeune littérature*, Paris, Bloud et Gay, 1923, p. 194.

dans le fameux tableau de notation des « noms célèbres », qui couvre plusieurs pages de *Littérature* du mois de mars 1921, Barrès est encore très bien noté par les fondateurs de la revue : sur une échelle de -25 à 25, il obtient les notes 14 (Aragon), 13 (Breton), 16 (Drieu la Rochelle), 12 (Philippe Soupault), 11 (Jacques Rigaut), tandis que Ribemont-Dessaignes lui donne un -23 et Tzara (comme à la plupart des autres noms célèbres) un -25… Les divisions du procès de mai sont ainsi déjà perceptibles dans cette « enquête »[1]. Compte tenu des ces différents éléments, il ne serait pas tout à fait excessif d'affirmer, comme certains critiques, que Barrès a été, parmi d'autres figures plus souvent évoquées, l'une des références communes permettant le rapprochement des membres fondateurs de *Littérature* – et partant du futur surréalisme[2].

A ce titre, le procès Barrès peut sans doute être interprété comme une démonstration paradoxale de reconnaissance, qui prend les formes de l' « hommage irrespectueux » (Cocteau), selon une tradition initiée comme on sait par Barrès lui-même avec son *Huit jours chez Monsieur Renan*. L'événement dada conserve du moins suffisamment d'ambiguïté pour se prêter en partie à ce type de lecture. Marguerite Bonnet a toutefois montré, de façon très éclairante, que les enjeux du procès ne s'arrêtaient pas seulement à cet apurement des dettes contractées envers Barrès par une génération désireuse de s'en libérer[3]. Le procès devait être aussi l'occasion de mettre au jour les débats internes au mouvement Dada – mais dans des termes que les futurs surréalistes se réservaient de définir eux-mêmes.

Ce deuxième aspect est assurément central si l'on veut saisir la portée réelle de l'événement ; mais on aurait tort dans ce cas de réduire Barrès à un simple prétexte, en vue d'une controverse qui le dépasse. Il nous semble au contraire que l'écrivain lorrain est justement la clé qui permet au groupe de Breton de déterminer les termes de ce débat.

---

[1] On trouverait encore d'autres exemples d'un tel intérêt de la part des futurs surréalistes, dans ces années de l'immédiat après-guerre. En 1918 Aragon, qui est alors interne au Val-de-Grâce, se soucie ainsi de procurer à Breton un exemplaire du *Jardin de Bérénice* (voir les deux lettres du 15 juin 1918, dans Louis Aragon, *Lettres à André Breton (1918-1931)*, édition établie, présentée et annotée par Lionel Follet, Paris, Gallimard, 2011, p. 108-109 et 114). On sait aussi qu'en 1919, Gide s'inquiétait de voir Barrès faire l'objet de conversations fréquentes entre les rédacteurs de *Littérature* (voir Aragon, *Projet d'histoire littéraire contemporaine*, édition établie, annotée et préfacée par Marc Dachy, Paris, Gallimard, coll. « Digraphe », 1994, p. 33).

[2] Ainsi, Roger Garaudy : « A la source du surréalisme, il existe, entre ses créateurs Aragon, Breton, Soupault, essentiellement le lien d'admirations communes. D'abord, celle de Barrès. » (*L'Itinéraire d'Aragon. Du surréalisme au monde réel*, Paris, Gallimard, coll. « Vocations », 1961, p. 13).

[3] Marguerite Bonnet, *André Breton, naissance de l'aventure surréaliste*, *op. cit.*, p. 239-247.

Celui-ci s'articule en effet, pour une grande part, autour de l'image auctoriale que Barrès a tentée de se constituer tout au long de sa carrière, par-delà les nettes ruptures qui la jalonnent, et en interaction permanente avec sa propre réception. C'est l'héritage problématique de cette posture d'auteur, enrichie par les querelles qu'elle n'a pas manqué de nourrir depuis une trentaine d'année, qui se trouve mis en question lors du procès. En gros, Barrès fournit-il encore, comme il en a eu la prétention, un modèle auctorial ? En a-t-il respecté les principes, par lui-même posés ? On le pressent, ces questions ne prennent toute leur pertinence que si on les considère *à partir* du « barrésisme ». Dans le même temps, Dada s'est trouvé par là réinscrit dans un faisceau de questionnements propres au champ littéraire français, et qui conditionnaient en partie la manière dont les acteurs pouvaient s'y positionner. Il s'est vu en quelque sorte contraint de participer à une controverse qui ne le concernait que fort indirectement, qui s'était étoffée depuis au moins une trentaine d'années en France essentiellement, et dont Barrès avait été l'un des principaux points de focalisation. On comprend mieux, dès lors, pourquoi Tristan Tzara et Francis Picabia, qui avaient placé d'emblée Dada dans une perspective internationale, et qui étaient restés malgré tout relativement en marge du champ littéraire français, éprouvèrent méfiance, puis hostilité envers la manifestation de Breton et de ses amis.

Ainsi, les dissensions révélées par le procès au sein de Dada tiendraient certes à des conceptions divergentes de l'avant-garde, mais aussi aux « traditions » concurrentes dont ces mêmes conceptions pouvaient se réclamer. Il nous semble que la profonde ambiguïté de cette « mise en accusation » tient au fait qu'elle se situe à l'intersection de deux histoires différentes et apparemment peu compatibles : la « tradition barrésienne » d'une part, c'est-à-dire la posture barrésienne dans sa réception sur plusieurs générations, avec ses querelles et ses rites consacrés ; et l'histoire alors récente des avant-gardes d'autre part, qui paraissait de prime abord hermétique aux questionnements soulevés par la première. Dada résultait de convergences intellectuelles au niveau européen, voire mondial, où Barrès ne représentait qu'une des formes honnies du nationalisme. On imagine que ce déplacement de Dada dans un contexte étranger pour lui ne pouvait que faire naître les malentendus et des conflits de personnes, d'autant qu'il participait en quelque sorte de la

« renationalisation » (W. Asholt) du mouvement en France[1]. Il reste à préciser quels bénéfices comptaient tirer les principaux protagonistes de cette « affaire Barrès », en nourrissant ainsi l'équivoque et en réinterrogeant les allégeances, anciennes mais toujours vivaces, de leur adolescence.

1.2. Prélude : Barrès, l'impossible préfacier de Jacques Vaché ?

Le « procès Barrès » a connu, en 1919, une forme de prélude : une demande de préface aux *Lettres de guerre* de Jacques Vaché, adressée par le groupe de *Littérature* à leur ancien maître. On signale souvent comme en passant cet épisode apparemment anecdotique – signe de plus de l'intérêt porté par Breton et ses amis à l'écrivain lorrain –, mais sans tenter vraiment d'en relever les intentions ni les ambiguïtés. Or, le procès reconduit, deux ans plus tard, un geste qui n'est pas sans faire écho, par ses équivoques mêmes, à cette première « prise de contact ».

Breton informe Tzara de sa démarche auprès de Barrès dans une lettre de juillet 1919 : « Nous avons demandé à Maurice Barrès de préfacer ces lettres [de Jacques Vaché] ; vous voyez que nous ne doutons de rien. Il a presque promis[2] ! » On possède quatre lettres de Philippe Soupault à Barrès, datées elles aussi de juillet 1919, qui correspondent en effet à la demande évoquée par Breton. Elles s'adressent à l'écrivain au nom des trois rédacteurs de *Littérature*. L'une d'entre elles sollicite le « maître » dans les termes suivants :

[citation soumise à droits d'auteur]

Il est probable que Barrès, suite à cette demande, ait donné son accord provisoire à ces jeunes gens qui lui montraient de l'intérêt – ce qui expliquerait à la fois l'affirmation de Breton (« Il a presque promis ! ») et cette seconde lettre de Soupault, du 25 juillet 1919, qui prend l'allure d'un remerciement à double entente :

[citation soumise à droits d'auteur]

[1] Voir Wolfgang Asholt, « Dada de Zurich à Paris. Une nationalisation de l'internationalisme ? », dans Thomas Hunkeler, Adriana Copaciu et Fabien Dubosson (sous la dir.), *Paradoxes de l'avant-garde. La modernité artistique à l'épreuve de sa nationalisation*, Paris, Garnier, 2014, p. 23-36.
[2] Lettre d'André Breton à Tristan Tzara, 29 juillet 1919, citée dans Michel Sanouillet, *op. cit.*, p. 465.

On sait toutefois que la demande n'aboutira pas : c'est Breton qui se chargera de cette préface, pour l'édition publiée en août 1919. Comment donc interpréter l'intention de ces missives ? L'ironie d'abord n'échappe à personne, du moins pour nous qui connaissons la vie de Vaché, les circonstances obscures de sa mort – circonstances dans tous les cas fort éloignées de l'héroïsme tel qu'il fut prôné par Barrès –, et que signale pour finir l'évocation de ce désespoir fatal que n'aurait pas empêché la lecture incessante de la trilogie égotiste… Ces lettres relèveraient donc, en grande partie, du canular, voire de la « farce-attrape » – c'est du moins ainsi que Soupault les qualifie, des années après[1]. Un canular qui aurait dû « compromettre » Barrès, si celui-ci avait accepté de rédiger la préface demandée. Les rédacteurs de *Littérature* auraient ainsi confirmé l'orientation donnée à leur revue : elle cherchait désormais à s'inscrire en faux contre les représentants de la génération précédente qui avaient patronné leurs débuts, comme Gide et Valéry – figures auxquelles il n'était pas incongru alors d'associer Barrès.

C'est en tout cas, à l'été 1919, sous cet angle de la « compromission » et de la « démoralisation » que Breton place les objectifs de *Littérature*, remerciant d'ailleurs Tzara de l'avoir bien compris, dans cette même lettre où il évoque la demande de préface à Barrès : « Rien n'est mieux fait pour m'être agréable que ce que vous dites de *Littérature* comme tentative de démoralisation ascendante. Le dernier numéro a révolté de très bonnes volontés[2]. » Gide y est même un peu moqué, alors qu'il reste encore, à ce moment-là, un soutien de Breton et de ses amis : « On m'a assuré que, pendant près d'un mois, Gide est sorti avec *Dada 3* sous le bras. J'espère que cela vous amusera un peu[3]. » Et pourtant, l'aspect canularesque de cette demande de préface masque peut-être d'autres intentions, moins explicites et moins avouables pour les rédacteurs de *Littérature*, et qui tiennent à la position de Barrès face aux « jeunes gens », à ce moment précis de sa carrière. Il faut donc tenter de cerner de plus près ces ambiguïtés.

Remarquons d'abord que si le ton de ces lettres se prête à une lecture ironique, les faits concernant l'existence de Jacques Vaché sont présentés, eux, sous un jour en grande partie véridique, qu'il s'agisse de son engagement sur le front, de ses blessures, de sa

[1] Voir à ce propos une note d'Emilien Carassus, qui n'a pu citer les lettres en question : « De quelques surréalistes et du "Procès Barrès" (Lettres inédites de Louis Aragon et de Pierre Drieu la Rochelle à Maurice Barrès) », *Littératures*, n°13, automne 1985, p. 166, note 9.
[2] Lettre d'André Breton à Tristan Tzara, 29 juillet 1919, citée dans Michel Sanouillet, *op. cit.*, p. 465.
[3] *Ibid.*

fonction d'interprète auprès des troupes anglaises. Même son admiration pour Barrès est sans doute ici à peine exagérée. On sait, par les témoins qui participèrent au petit groupe de lycéens nantais où Jacques Vaché fit ses premières (et à vrai dire dernières) armes d'écrivain, que Barrès était une référence partagée par tous[1]. Quant à l' « influence » et à l' « admiration » des trois écrivains pour Barrès, si elles s'exercent de façon sélective, elles sont indéniables, même dans ces années d'après-guerre, comme on l'a vu plus haut. Une admiration qui transparaît encore chez Breton, durant ce même été 1919, lorsque celui-ci demande à Tzara s'il a lu les œuvres du premier Barrès : « J'aimerais savoir si vous avez lu Barrès (*Un homme libre*, *L'Ennemi des lois*) et ce que vous en pensez[2]. » Cette question, qui apparaît isolée dans la lettre et où ne se décèle aucune trace d'ironie, traduit sans doute la recherche, de la part de Breton, d'une approbation (ou à l'inverse d'une condamnation) de ses anciens engouements par celui qu'il considère à ce moment-là comme un nouveau Jacques Vaché[3]. Dans tous les cas, il s'agit bien d'une preuve que le premier Barrès continue de hanter, en 1919, les futurs surréalistes, et que son association, dans leur esprit, avec la figure de Vaché ne relève pas du seul goût de la provocation.

Un autre élément de cette sollicitation autorise une double lecture : c'est l'idée que Barrès aurait pu comprendre les lettres de Vaché mieux que quiconque (« Qui, sinon vous, peut comprendre ces lettres ? »). L'ironie, ici, paraît à nouveau évidente : rien, en apparence, de plus éloigné du « littérateur du territoire » que le promoteur de l' « umour ». Pourtant, là encore, l'affirmation demeure ambiguë, en particulier dans les attentes qu'elle suppose concernant les réactions éventuelles de Barrès. Il se trouve que ce dernier, tout au long de la guerre et dans les années qui ont suivi, s'est lancé dans la promotion des jeunes écrivains morts au combat, ainsi que des nouvelles générations d'auteurs qui ont

[1] Voir par exemple le témoignage de Paul Perrin : « En 1912-13, Jacques [Vaché] fait partie d'un groupe de lycéens auquel j'ai été amené par mon ami Paul Serre. Les membres de ce groupe qui comprenait aussi, outre Jean Bellemère (Jean Sarment), Pierre Bisserié et Eugène Hublet, avaient été rapprochés par leur goût commun pour la littérature, avec, comme auteurs préférés : Shakespeare, Musset (celui des comédies), Baudelaire, Maurice Barrès (celui du *Sang…* et de *Sous l'oeil des Barbares*), Henri de Régnier (ses poèmes en vers libres), Oscar Wilde, Gide… » (lettre du docteur Paul Perrin à Jacques Baron, 14 juin 1970, cité dans Michel Carassou, *Jacques Vaché et le groupe de Nantes*, Paris, Editions Jean-Michel Place, 1986, p. 26) Notons aussi que l'on trouve, dans le premier numéro de la petite revue lancée par ce groupe de lycéens, *En route, mauvaise troupe*, des articles à tonalité fortement barrésienne. C'est le cas par exemple de l'article « Anarchie », d'un certain Rigaud, qui doit beaucoup de ses slogans à *L'Ennemi des lois* et à *Un homme libre*, et qui causa un petit scandale au sein du lycée… (voir Michel Carassou, *op. cit.*, p. 46-56).

[2] Lettre d'André Breton à Tristan Tzara, 5 septembre 1919, citée dans Sanouillet, *op. cit.*, p. 466.

[3] Voir la lettre d'André Breton à Tzara du 29 juillet 1919 : « Je pense à vous comme je n'ai jamais pensé… qu'à Jacques Vaché […]. » (citée dans Sanouillet, *op. cit.*, p. 464).

connu de près le conflit. Denis Pernot montre que l'écrivain lorrain a mené à cette fin, notamment dans ses articles quotidiens à *L'Echo de Paris*, une stratégie d'auto-effacement, en inversant le rapport magistral : les « maîtres », désormais, ce ne sont plus les représentants de sa génération (dont il faisait bien entendu partie au premier chef), mais les jeunes gens tombés au front :

> Confronté à [l']exemple [des combattants], [Barrès] choisit de n'avoir plus d'autre voix que la leur et de s'exprimer en « porte-parole » ou en « secrétaire ». Interrogé sur l'avenir des lettres, question qui suscite diverses enquêtes au cours du conflit, il le remet aux mains de ceux qui reviendront du front […]. Ayant le sentiment d' « assist[er] à la dépossession des équipes d'hier », dont il se sait un des membres les plus éminents, Barrès est ainsi amené à céder la parole aux survivants du conflit et, pour commencer, à ceux qui la lui réclamaient à la veille de la guerre. Au sacrifice des combattants, il ressent donc la nécessité d'en adjoindre un autre, celui de son œuvre d'antan[1].

On peut donc dire que Breton et ses amis prennent Barrès au mot, en lui demandant une préface aux *Lettres de guerre* de Vaché, puisque ce dernier texte relève précisément (même si d'une façon toute particulière) de la littérature de guerre, qu'il est marqué directement par son contexte et surtout, écrit par un combattant, fût-il plus excentrique que les modèles valorisés par la littérature nationaliste. Dans leur esprit de « mise en demeure » semi-ironique, il est fort probable que les rédacteurs de *Littérature* aient envisagé la possibilité d'une réponse positive de Barrès, ce qui aurait pu entraîner plusieurs conséquences notables dans l'image renvoyée par l'ancien « prince de la jeunesse » à ses cadets. Il y aurait eu certes « compromission »[2], Barrès se trouvant cautionner un (non-)auteur prônant le détachement sarcastique et la dérision généralisée de toutes les valeurs que lui-même prétendait défendre depuis deux décennies au moins. Mais cette promotion à contresens – un risque qui n'aura sans doute pas échappé, *in fine*, à l'intéressé – aurait eu pour vertu non seulement de tourner en dérision le Barrès patriotard des années de guerre, mais de redonner sa chance au premier Barrès, à l'auteur de *L'Ennemi des lois*. Allons même plus loin : par-delà le canular, Breton et ses amis devaient même espérer l'éventualité – sans doute un peu folle, mais en cela très dada avant la lettre – que Barrès se reniât, ou du moins qu'il se mît à promouvoir la

[1] Denis Pernot, « Barrès et les princes de la nouvelle jeunesse : les vertus avant-gardistes d'un cadavre », *art. cit.*, p. 275.
[2] Comme le remarque Sanouillet, *op. cit.*, p. 268, note 16.

« génération du front » dans une direction tout à fait imprévue. Pourquoi, en fin de compte, devaient penser les trois rédacteurs de *Littérature*, Barrès n'aurait-il pas soutenu l'un des leurs ?

Ils pouvaient être encouragés en ce sens par l'attitude même de Barrès à ce moment-là, qui multipliait les signes d'attention et d'ouverture envers la littérature nouvelle. Cette attention se maintient d'ailleurs chez lui jusqu'à sa mort en 1923, et les Dadas, comme on le verra plus loin, n'échappent pas à sa curiosité, malgré le – ou peut-être précisément à cause du – procès intenté contre lui. En cette année 1919, par exemple, l'écrivain lorrain place l'œuvre poétique du jeune Drieu la Rochelle, en particulier son recueil *Interrogation* (1917) – un texte marqué par les influences disparates du modernisme, de Claudelà Apollinaire – parmi les œuvres les plus prometteuses issues de la guerre[1]. On sait que Drieu est l'ami d'Aragon depuis 1917, qu'il deviendra un compagnon de route de Dada et des premières années du surréalisme. Aragon consacrera d'ailleurs lui aussi, en 1920, une chronique à la poésie de Drieu (en l'occurrence, à son second recueil, *Fond de cantine*), affirmant au passage un point de vue assez peu pacifiste sur la guerre :

> Nous avons aimé la guerre comme une négresse. A combien l'émotion ? Les enchères ouvertes se sont refermées, mâchoires, sur quelques-uns d'entre nous. Nous ne regretterons jamais assez un état d'exception. Je sacrifie volontiers l'humanité à l'épouvante. Le soleil de la peur est un punch incomparable. La guerre, malgré les petits mortels, a la grandeur du vent[2].

---

[1] C'est dans sa réponse à l'enquête sur « Les dix meilleurs livres de la guerre » qu'on trouve en effet le jugement suivant : « Seulement, tenez, ma dernière lecture, ce mince recueil édité par la *Nouvelle Revue Française*, ce sont des propos que l'auteur, Pierre Drieu la Rochelle, appelle des "poèmes". Il les intitule *Interrogation*. Ces interrogations sont, en réalité, une série d'affirmations saisissantes par leur intelligence, leur force, leur nouveauté. Un jeune combattant, entre deux séjours aux tranchées, s'ausculte et nous donne la suite de ses observations sur lui-même, son examen de conscience. On peut discuter la légitimité de cette forme un peu bâtarde. Ces proses lyriques font toujours songer à des préparations de poèmes mais déjà Lamennais et Nietzsche, ce me semble, ont justifié ce genre par leur génie. Et ces psaumes conviennent bien pour exprimer l'état d'esprit grave et ardent d'un jeune combattant qui médite. Une intelligence savante, une sensibilité toute frémissante et neuve et quelle expérience ! Voilà le jeune homme qui revient de l'enfer. Je n'ai nulle part si [bien] compris l'effort tragique de cette immense armée des adolescents de 1914-1918. » (Réponse de Maurice Barrès à l'enquête « Les dix meilleurs livres de la guerre », *Paris-Midi*, 12 septembre 1919, repris dans *Les Diverses Familles spirituelles de la France*, édition définitive, Paris, Plon, 1930, p. 222-223).

[2] « Chronique », *Littérature* n°15, juillet–août 1920, dans *Chroniques I (1918-1932)*, édition établie par Bernard Leuilliot, Paris, Stock, 1998, p. 75. Il faut toutefois souligner aussi l'ambiguïté énonciative de ces lignes, comme le remarque Pierre Juquin : « Il est vrai, dans cette note de lecture Aragon n'est pas censé énoncer son propre sentiment, mais résumer le ressenti de Drieu […]. Mais comment distinguer dans cet exercice périlleux d'Aragon la pose, la provocation, l'authenticité ? » (*Aragon. Un destin français* (*I. Le temps des rêves, 1897-1939*), Paris, Editions de La Martinière, 2012, p. 194).

Derrière la volonté de provocation, ces dernières phrases traduisent l'ambivalence de toute une génération face à l'expérience de guerre ; et les futurs surréalistes, comme on le voit, ne font pas exception. C'est un fait qu'Aragon et Breton (ainsi que, dans une moindre mesure, Soupault) se considèrent alors comme des « anciens combattants », et qu'ils tentent d'affirmer leur propre légitimité à représenter, à leur façon, la génération issue du conflit – ce qui implique aussi une légitimité à « parler » de la guerre, c'est-à-dire aussi bien la condamner que la taire purement et simplement – ou, dans quelques cas plutôt exceptionnels, souligner la fascination qu'elle peut exercer, comme c'est la cas dans les lignes d'Aragon citées plus haut.

La demande de reconnaissance par Barrès des *Lettres* de Vaché s'inscrit (peut-être inconsciemment) dans ce désir de légitimation générationnelle, permettant le retournement de magistère que l'écrivain lorrain appelle lui-même de ses vœux. Mais, ainsi qu'on l'imagine, cette tentative des futurs surréalistes d'être reconnus comme les seuls représentants légitimes de leur génération était vouée d'emblée à l'échec. Seul un Barrès paradoxal aurait pu accomplir cet acte de reconnaissance : un Barrès pourvu de toute l'autorité conférée par l'Union sacrée et par ses chroniques à *L'Echo de Paris*, mais dans le même temps fidèle à son anarchisme et à son égotisme de jeunesse… C'est en quelque sorte un tel Barrès, auto-contradictoire et fantasmé, que postule la demande de préface des trois Dadas, une demande donc pas si ironique et potache qu'il y paraissait de prime abord.

2. Le procès : les ambivalences d'une farce sérieuse

2.1. Canular et Terreur

Le procès Barrès s'inscrit sans doute – tout du moins pour Breton et Aragon, les deux principaux initiateurs de l'événement[1] – dans la même volonté de se donner une légitimité en recourant, de façon détournée, à l' « autorité » de Barrès. Dans ce cas, il ne s'agit plus de se reconnaître comme génération à travers un geste fortement symbolique (même si d'emblée compromis), mais de faire jouer l'« autorité » de l'écrivain lorrain contre son

[1] « Si, sur les affiches et les programmes, c'est toujours "Dada" qui mène le jeu […], en réalité l'initiative de l'entreprise lui échappe. Cette initiative appartient en propre à Aragon et à moi. » (André Breton, *Entretiens*, Paris, Gallimard, 1952, p. 67).

propre parcours : au vu de sa carrière accomplie, Barrès n'a pas respecté le modèle auctorial qu'il avait lui-même promu. Replaçant ainsi Dada dans des enjeux très barrésiens, Breton et Aragon opèrent du même coup un retour vers la « littérature » (Pierre Daix), ou du moins vers des problèmes très concrets concernant les responsabilités de l'écrivain et son statut au sein de la société.

La manifestation révèle d'abord un caractère hybride par sa forme et par sa façon d'apparaître au public. Le sérieux de la démarche, voire sa gravité, ne font pas de doute, même si des concessions ont dû être faites à Dada. Aragon le souligne encore dans son *Projet d'histoire littéraire contemporaine*, rédigé entre 1922 et 1923 : ce n'est rien moins qu'un « tribunal révolutionnaire » qui devait juger du cas Barrès, dans un contexte apparenté à la « Terreur » : « …nous reprenions la comparaison de notre état intellectuel avec celui de la Révolution française. Il s'agissait de préparer et de décréter soudain la Terreur. Tout se passait comme si, la Révolution survenant, nous en avions la tête. Et d'autre part nous décidons de ne pas attendre Quatre-vingt-treize, la Terreur tout de suite : en 89[1]. » Les objectifs de la « Saison Dada 1921 » devaient ainsi dépasser, selon Aragon, le seul horizon de la provocation, pour déboucher sur une mise en demeure de la société dans son ensemble, ambition exprimée non sans une certaine grandiloquence :

> Nous avions l'ambition de dépasser un certain cercle de juges, nous voulions saisir le monde entier des problèmes qui nous touchaient et qui sont encore, je pense, primordiaux. […] Au bout de nos projets, il y avait le soleil de la guillotine, et nous étions décidés, le cas échéant à sortir de la légalité[2].

Dans le même temps, les futurs surréalistes auraient été obligés à ce moment de concéder à Tzara et à ses fidèles quelques éléments « farcesques » dans le programme de cette saison, comme l'insertion d'un « opéra Dada »[3]. Le procès va présenter, quant à lui, une ambiguïté similaire. Il est organisé de façon très consciencieuse : Breton assiste à des audiences au Palais de justice, pour s'en inspirer ; on met sur pied une « commission d'enquête », qui convoque de nombreux témoins[4]. Mais il faut malgré tout ménager une partie plus proprement Dada, où se fasse sentir un certain esprit de dérision[5] : un

[1] Aragon, *Projet d'histoire littéraire contemporaine*, *op. cit.*, p. 103.
[2] *Ibid.*, p. 104-105.
[3] *Ibid.*, p.104.
[4] *L'Affaire Barrès*, p. 24.
[5] Sanouillet, *op. cit.*, p. 268 et Breton, *Entretiens*, *op. cit.*, 1952, p. 67.

mannequin tiendra donc le rôle de Barrès ; le Soldat inconnu fera aussi son apparition, sous les traits d'un Benjamin Péret devenu, pour l'occasion, germanophone.

Des témoins très divers sont convoqués. Hormis certains membres à part entière du groupe, on y trouve, entre autres, des sympathisants de Dada, comme la poétesse et auteure de romans érotiques Renée Dunan, qui sera finalement absente ; le jeune futuriste Giuseppe Ungaretti ; le peintre et poète russe Serge Charchoune ; des représentants plus éclectiques du modernisme de ce début des années 1920 : anciens amis ou proches d'Apollinaire, comme Louis de Gonzague-Frick ou Henri Hertz ; Rachilde enfin, cette figure autrefois scandaleuse de la littérature fin-de-siècle et qui fut patronnée par le jeune Barrès lui-même (il préfaça son *Monsieur Vénus* en 1889), une Rachilde alors récemment convertie à Dada après s'y être farouchement opposée. Michel Sanouillet avance plusieurs hypothèses pour expliquer cet hétéroclisme. D'abord ce penchant de Breton à vouloir réunir, en une sorte de consensus autour de Dada, les représentants les plus disparates de la « modernité » : « Sans doute le futur metteur en scène du congrès de Paris était-il déjà animé par cet esprit universaliste qui un moment poussa Dada à postuler une place au grand soleil de l'actualité et de la littérature […][1]. » Il s'agit peut-être aussi de faire pièce à l'obstruction possible de Tzara, en la noyant « dans une foule de participants bénévoles qui, eux, joueraient le jeu[2] ». On sait en effet que le procès rencontra des réticences chez Tzara, dès que l'idée en fut lancée par Breton et Aragon, ainsi que chez les membres les plus proches du poète roumain, comme Ribemont-Dessaignes[3]. Picabia lui-même fit savoir bruyamment son désaccord, avant, pendant et après le procès.

Si l'on en croit Marguerite Bonnet[4], l'idée du procès aurait pu trouver son origine indirecte dans un texte publié en décembre 1920 par Drieu la Rochelle, qui est alors un sympathisant et un collaborateur occasionnel du groupe de Breton. Dans cet article, Drieu

---

[1] Sanouillet, *op. cit.*, p. 270.

[2] *Ibid.*

[3] Le témoignage de ce dernier, dans ses mémoires, est sur ce point éclairant : « L'unanimité était loin d'être faite sur le choix de cette manifestation. Picabia s'était violemment dressé contre elle. Tzara y était hostile et la trouvait « peu dada ». Ce simulacre de justice, accompli sérieusement, se situait hors de Dada. Pour ma part, je me souciais peu de m'occuper de Barrès dont j'avais une horreur instinctive, et qui me dégoûtait littéralement, quelle que fût son attitude passée. Cependant, je n'étais pas encore prêt à me séparer de mes amis et compagnons de lutte commune, et c'est bien une œuvre de « circonstance » que je fis en écrivant le réquisitoire où, s'il m'en souvient bien, je dus mettre le plus de violence possible. […] je ne comprends guère l'importance de Barrès dans l'esprit de Breton et d'Aragon, importance qu'il a conservée fort longtemps encore et n'a peut-être même jamais perdue. » (G. Ribemont-Dessaignes, *Déjà Jadis, ou du mouvement Dada à l'espace abstrait*, Paris, René Julliard, 1958, p. 95-96)

[4] Marguerite Bonnet, *André Breton, naissance de l'aventure surréaliste*, *op. cit.*, p. 240.

prend en quelque sorte à partie les jeunes dadaïstes sur le sens et l'avenir de leur mouvement – en leur rappelant en particulier la nécessité de la question « morale », la seule à pouvoir conférer poids et signification à l'idée de « compromission » :

> « Compromettez-vous », m'exhortait le jeune chef d'une ligue bruyante et discordante comme un orchestre à la mode. […] mon apôtre de la compromission fonda la ligue des garçons qui n'ont pas d'opinion et qui les ont toutes. […] Il y a forcément quelque chose dans le ventre du Dada, bien que vous disiez qu'on y peut tout trouver ce qui voudrait dire : rien. C'est un mouvement moral. / D'ailleurs on n'y échappe pas : il y a toujours un jugement moral sous-entendu dans un jugement intellectuel. Le professionnel soi-disant amoral qui dit d'un livre : c'est bien ou c'est mal, est semblable au magistrat qui condamne à la vie ou à la mort. Et réduire la morale à la sincérité, ce n'est nullement diminuer son empire. / Il n'y a pas de morale dans le vide : rien de plus concret que cet art des mœurs, il n'y a qu'un moyen de faire de l'action morale, c'est de faire des personnalités. Marquez vos hommes[1].

Le parallèle établi par Drieu entre l'intellectuel « professionnel » qui juge d'un livre et le magistrat qui « condamne à la vie ou à la mort » avait sans doute de quoi séduire l'équipe de *Littérature*, et susciter chez elle l'envie de prendre au mot une telle comparaison. Remarquons surtout qu'il n'est pas anodin que ce soit Drieu qui interpelle ainsi les Dadas – et que toute cette affaire débouche, par son impulsion involontaire, sur le procès Barrès : Drieu est sans doute, dans cet entourage de la revue, le « disciple » le plus fidèle de l'écrivain lorrain[2]. En défendant l'idée que toute démarche artistique et intellectuelle, même prétendument nihiliste, présuppose au final la découverte d'une éthique individuelle, dans une visée très égotiste (« il n'y a qu'un moyen de faire de l'action morale, c'est de faire des personnalités ») – réactualise un débat qui relève autant de la tradition du « barrésisme » que de l'histoire des groupes littéraires, évoquée dans son texte. Il confirme aussi, encore une fois, que tout part d'une réflexion interne au groupe de *Littérature*, et du rapport que celui-ci entretient avec sa propre formation intellectuelle.

2.2. André Breton et son acte d'accusation : un retour à la responsabilité de l'écrivain ?

[1] Texte sans titre de Drieu la Rochelle, paru dans *Littérature*, n°17, décembre 1920, p. 10-11.
[2] Voir notamment les lettres échangées avec Barrès et citées par Emilien Carassus, dans « De quelques surréalistes et du « Procès Barrès » (Lettres inédites de Louis Aragon et de Pierre Drieu la Rochelle à Maurice Barrès) », *art. cit.*, p. 157-165.

C'est en effet sur ce même plan « moral » que Breton va, dans son acte d'accusation, articuler les termes du procès. Il le rappelle encore dans ses entretiens, en 1952, en en résumant les principaux enjeux :

> Le problème soulevé, qui est, en somme, d'ordre éthique, peut sans doute intéresser plusieurs autres d'entre nous, pris individuellement, mais Dada, de par son parti pris d'indifférence déclaré, n'a rigoureusement rien à y voir. Le problème est celui de savoir dans quelle mesure peut être tenu pour coupable un homme que la volonté de puissance porte à se faire le champion des idées conformistes les plus contraires à celles de sa jeunesse. Questions subsidiaires : comment l'auteur d'*Un homme libre* a-t-il pu devenir le propagandiste de *L'Echo de Paris* ? S'il y a trahison, quel a pu en être l'enjeu ? Et quel recours contre elle ? Par delà le cas Barrès, ces questions agiteront longuement le surréalisme[1].

La question « morale » deviendra en effet une constante de son entreprise théorique durant la grande époque surréaliste – une dimension d'ailleurs trop souvent sous-estimée, au profit de la seule interprétation des implications « esthétiques » de son œuvre. En 1923, dans « La Confession dédaigneuse »[2], Breton reconnaît ainsi le nécessité de maintenir une « valeur morale », par-delà la négation qui fonde sa démarche d'avant-garde. Or, c'est Barrès qu'il convoque à l'appui de cette exigence éthique – qui plus est, à travers une citation des *Déracinés* : « Je ne suis pas loin de penser, avec Barrès, que "la grande affaire, pour les générations précédentes, fut le passage de l'absolu au relatif ", et qu' "il s'agit aujourd'hui de passer du doute à la négation sans y perdre toute valeur morale". La question morale me préoccupe[3]. » Et Breton ajoute, quelques lignes plus loin, avec un accent là encore très barrésien : « La morale est la grande conciliatrice. L'attaquer, c'est encore lui rendre hommage. C'est en elle que j'ai toujours trouvé mes principaux sujets d'exaltation[4]. » Dans la citation de Barrès, on aura reconnu la fameuse repartie de Roemerspacher à Taine, dans un des épisodes centraux du roman, et qui précède de peu la non moins fameuse parabole de l'arbre. Cette citation n'est pas anecdotique pour Breton ; elle revient sous sa plume à au moins trois reprises[5] : dans sa première lettre à

---

[1] André Breton, *Entretiens*, *op. cit.*, p. 67-68.
[2] Ce texte est paru d'abord dans *La Vie moderne*, durant l'hiver 1923, un journal non littéraire comme le souligne Marguerite Bonnet dans la notice des *Œuvres complètes* d'André Breton (*op. cit.*, p. 1221).
[3] « La Confession dédaigneuse » (1923), repris dans *Les Pas Perdus* [1924] (*Œuvres complètes*, *op. cit.*, p. 194); voir aussi André Vielwahr, *S'affranchir des contradictions. André Breton de 1925 à 1930*, Paris, L'Harmattan, 1998, p. 17 note 21.
[4] *Ibid.*, p.195.
[5] Comme le remarque Marguerite Bonnet, dans la notice des *Œuvres complètes*, *op. cit.*, p. 1223.

Jacques Doucet du 20 décembre 1920, dans le carnet de 1920-1921, et à la fin de l'acte d'accusation du procès, où Breton en désapprouve toutefois la restriction finale. Cette phrase s'offrait ainsi à sa méditation comme un vrai « problème » moral – et avec des appréciations différenciées, voire contradictoires d'une fois à l'autre. Ainsi, dans « La Confession dédaigneuse », la citation de Barrès l'autorise, par le simple changement d'énonciateur, à effectuer un glissement significatif : la « négation » n'aurait pas été l'affaire de la génération de Barrès (demeurée au stade de la découverte du « relatif »), mais bien celle des surréalistes. On le voit, il n'est pas jusqu'au procès générationnel qui ne se trouve, lui aussi, reconduit dans des termes sensiblement identiques à la génération des anciens « maîtres » – à la différence près que c'est désormais Barrès qui occupe la place qui fut celle, naguère, de Taine et de Renan.

La question « morale » qui structure l'acte d'accusation concerne, comme l'a souligné Marguerite Bonnet, le droit à la contradiction de tout écrivain – et ce qu'il advient de sa responsabilité si on lui confère un tel droit :

> Breton […] est aux prises avec une difficulté majeure : tout en accablant Barrès, il ne veut pas dénier à l'homme le droit général de se contredire. La contradiction est nécessaire et féconde, dans le domaine intellectuel comme dans le domaine moral, il en demeure persuadé. Mais ce droit peut-il s'exercer *sans limites* ? S'il en comporte, quelles sont-elles ? Le recours à l'exemple de Rimbaud a pour fonction de résoudre cette contradiction enfermée dans la contradiction même[1].

Rimbaud fournit en effet un contre-exemple moral symétrique au parcours de Barrès. S'il y a eu chez le poète des *Illuminations* une rupture avec ses idéaux de jeunesse comparable, sur le principe, avec celle de l'écrivain lorrain, elle a été cependant légitimée, selon Breton, par la persistance de la révolte, par la continuité de son refus du monde tel qu'il est :

> Rimbaud continue à montrer à l'égard du monde la même horreur qu'autrefois. Il cherche avec désespoir à échapper à un esclavage et la certitude de n'y pas parvenir ne le fera pas changer de route. Le prétendu cynisme de Rimbaud n'a en tout cas pas raison de cet incurable désir[2].

En revanche, le parcours de Barrès paraît marqué, lui, par ce « cynisme » qu'on a cru voir chez Rimbaud, en particulier par un opportunisme social qui rend suspect

[1] Marguerite Bonnet, *André Breton, naissance de l'aventure surréaliste*, *op. cit*, p. 243.
[2] *L'Affaire Barrès*, p. 27.

l'anarchisme affiché avant la « conversion » nationaliste. L'auteur du *Culte du Moi* s'est donné tous les moyens de parvenir – et c'est là que résiderait son « crime » essentiel, celui qui invalide la portée de ses premières œuvres, quelle qu'en soit la valeur à priori :

> De deux choses l'une : ou le dessein d'affranchissement exprimé au début de l'œuvre de Barrès est entravé à son origine par des liens plus forts que lui et dans ce cas il est tout à fait illusoire, ou bien Barrès est tombé dans un des pièges que lui tendait la société, les honneurs l'ont séduit. Il a vraiment voulu devenir « un homme opulent ». Il s'est perdu à ce jeu et porte aujourd'hui à celui qu'il a cessé d'être ou plutôt qu'il a failli être, un démenti formel. Dans les deux cas, le premier Barrès ne saurait plaider en sa faveur[1].

On voit ainsi que si la contradiction est valorisée par Breton, comme dans les cas d'un Rimbaud ou d'un Isidore Ducasse, elle l'est certes comme facteur de subversion, mais une subversion qui n'invalide en aucune manière la cohérence des choix éthiques de l'écrivain : révolte chez Rimbaud contre l'impuissance de la poésie à changer le monde ; refus de la « récupération » chez un Ducasse, qui s'est décidé à « chanter le Bien » dans ses *Poésies* pour contrer le romantisme galvaudé du Mal. Dans le cas de l'écrivain lorrain, le débat moral porte sur la valeur que l'on peut accorder à la sincérité du premier Barrès (une sincérité qui reste un critère moral suffisant, comme le soulignait Drieu en décembre 1920), et sur le fait de savoir si cette sincérité peut encore « sauver » l'auteur de *L'Ennemi des lois*. On voit ainsi que ce qui est au cœur de l'acte d'accusation, c'est moins l'œuvre en tant que telle, sa pertinence ou son caractère daté – même si Breton lui réserve quelques considérations peu amènes – mais bien l' « exemplarité » de Barrès en tant que figure auctoriale responsable de cette œuvre, et en particulier de l'influence qu'elle a pu exercer :

> La signification d'une vie ne regarde pas seulement celui qui l'a vécue. La règle psychologique et la règle morale auxquelles nous obéissons permettent encore de donner cette vie en exemple. Elle contribue, d'autant plus qu'elle s'est trouvée mieux en lumière, à la formation d'autres individualités. De là l'obligation où nous nous trouvons d'honorer ou de flétrir telle ou telle attitude, d'écrire des livres d'or et de dresser des bûchers[2].

Breton opère ici un déplacement révélateur : l'influence ne s'exerce pas seulement à partir de l'œuvre, considérée comme autonome, mais aussi à partir de la « signification d'une vie », celle de l'auteur telle qu'elle se présente comme la garantie morale des livres

[1] *Ibid.*, p. 28.
[2] *Ibid.*, p. 29.

publiés. Ce faisant, Breton reste certes fidèle au principe qui tend à valoriser la personne même des écrivains au détriment parfois de leur production littéraire, comme le montre d'ailleurs exemplairement la place faite par les surréalistes aux écrivains sans œuvre, du fictif Monsieur Teste à Jacques Vaché. Mais il s'agit moins ici d'une remise en cause iconoclaste de la littérature que d'une valorisation – très barrésienne dans l'esprit – de la seule personne de l'auteur, caution unique de l'œuvre et qui pourrait même, à la rigueur, s'en passer.

On voit aussi qu'il y a pour le futur chef du surréalisme une double règle à laquelle il s'agit d'obéir, d'ordre « moral » et « psychologique », et qui tient au principe plus général de responsabilité auctoriale. Or, on sait que ces questions sont au cœur du « barrésisme », en particulier depuis la polémique (plutôt bienveillante) entre Bourget et Barrès, en 1889, autour de la trilogie égotiste et de son impact éthique. Suite aux reproches de son aîné, Barrès a très vite assumé l'exemplarité de l'écrivain comme une des conditions qui légitimaient sa prise de parole politique et littéraire ; il réagissait aussi par là à sa réception inespérée auprès des jeunes gens, un écho qui, comme on le sait, l'éleva au statut de guide moral et générationnel.

La responsabilité implique aussi un principe de cohérence éthique dans les prises de position de l'écrivain. On se souvient par exemple de la réponse que fit Barrès en 1899, à René Doumic, qui s'était réjoui de la volte-face idéologique de l'ancien « ennemi des lois » ; l'écrivain lorrain insistait tout au contraire sur la continuité de son parcours, moins marqué par les « contradictions » que par un « développement » tout naturel : « Je crois qu'avec plus de recul, M. Doumic trouvera dans mon œuvre non pas des contradictions, mais un développement ; je crois qu'elle est vivifiée, sinon par la sèche logique de l'école, du moins par cette logique supérieure d'un arbre cherchant la lumière et cédant à sa nécessité intérieure[1]. »

Or, cette cohérence éthique n'est pas absente des considérations de Breton sur Barrès comme sur Rimbaud ; c'est elle qui lui permet de condamner le second Barrès au nom du premier (ou l'un et l'autre pour insincérité et opportunisme) ; c'est elle encore qui lui fait accepter l'abandon de la poésie par Rimbaud, et son changement d'existence, même si c'est en fonction de raisons morales évidemment inverses de celles invoquées par Barrès

[1] Maurice Barrès, « Réponse à M. René Doumic. Pas de veau gras ! », dans *Romans et voyages* (I), *op. cit.*, p. 179.

pour justifier ses revirements. De Barrès à Breton, les points de vue esthétiques et idéologiques n'ont bien entendu plus grand-chose de commun, mais les principes profonds qui légitiment chez l'un et l'autre le droit à se dire écrivain – principes qu'on peut réduire à ceux de la responsabilité auctoriale et de la cohérence éthique – sont demeurés les mêmes. A notre avis, c'est là que réside pour l'essentiel l'héritage barrésien chez Breton – et qui justifie le procès comme reconnaissance de dettes : l'écrivain lorrain est jugé au nom des principes qui ont déterminé sa propre posture d'auteur. Hommage paradoxal, mais hommage tout de même.

Ce système de valeurs auctorial, qui exige une forme d'exemplarité des écrivains, les futurs surréalistes ne se contenteront pas de l'appliquer au cas Barrès. Gide et Valéry, qui en 1919 et 1920 ont contribué directement à la reconnaissance des rédacteurs de *Littérature*, feront, par la suite, les frais d'une accusation assez semblable à celle intentée contre l'écrivain lorrain. Aragon en donne la preuve dans les chapitres de son *Projet d'histoire littéraire contemporaine* qu'il consacre aux deux hommes. Gide est disqualifié pour n'avoir pas su être à la hauteur des principes éthiques que son œuvre laissait supposer chez son créateurs (en l'occurrence, *Les Caves du Vatican*) ; Valéry pour avoir trahi Edmond Teste, en publiant son recueil poétique *Charmes* et en dévoilant son penchant un peu trop vif pour les mondanités littéraires[1]. Dans les deux cas, ce qui pousse les jeunes gens de *Littérature* à prendre leur distance, c'est la transgression par leurs deux aînés, dans leurs existences respectives, de l'exemplarité auctoriale – une transgression qui se manifeste dans l'infidélité à la posture qu'ils se sont construites à travers leurs œuvres.

La question de la responsabilité et de l'influence mal assumée de Barrès n'est pas seulement soulevée par Breton ; on la trouve aussi chez d'autres intervenants et témoins du procès. C'est le cas par exemple chez l'écrivain russe Serge Romoff, qui souligne que le cas Barrès importe moins par son œuvre (dont il ne connaît que des bribes) que par son influence, qualifiée par lui d' « impérialisme » néfaste, mais qui révèle malgré tout l' « homme de génie » :

[1] « Dans un coin de ma mémoire, il y a l'image de Paul Valéry inconnu que j'aime et que j'admire. Devant mes yeux depuis l'après-midi de Miss Barney, il y a sa caricature, ce petit Aixois roublard qui me dit dans l'embrasure de la porte : « Vous avez lu « Le Cimetière marin » ? – Oui, je dois avouer que je n'aime pas ça. – Je le pensai, mais il y a un vers qui vous plaît : Zénon d'Elée… » / Pour restituer cette figure effacée par l'admiration des imbéciles, il faudrait un détachement que je n'ai pas. » (Aragon, *Projet d'histoire littéraire contemporaine*, *op. cit.*, p. 90)

> Q. – En quoi Maurice Barrès vous semble-t-il intéressant ? / R. – Tout homme qui, par son activité artistique ou par toute autre activité exerce une sorte d'impérialisme intellectuel est, à mon avis, un homme de génie. / Q. – C'est à cet impérialisme que vous en voulez ? R. – Oui[1].

Pour Giuseppe Ungaretti, on ne peut préjuger du « rôle » véritable de Barrès qu'une fois son existence achevée : « L'ensemble d'une vie constitue toujours un rôle qui n'a pas été préétabli. C'est en fin de compte qu'il se dégage dans son unité[2]. » Le poète italien avance là une conception très sartrienne (avant l'heure) du sens d'une existence ; mais il souscrit aussi, comme Breton, à l'idée d'une cohérence existentielle de l'écrivain, d'une « unité » qui, à la façon d'une signification globale, peut être dégagée de sa vie et permettre un jugement sur celle-ci.

Le débat qui s'engage entre les juges et Drieu la Rochelle porte aussi sur la question des « devoirs » de Barrès – et sur le fait de savoir si ce dernier y a manqué ou non[3]. La réponse de Drieu est quelque peu absconse et fuyante, mais elle souligne toutefois que Barrès a su ménager « un moyen de se dérober en sous-entendant tout de suite l'ordre littéraire sous l'ordre moral où là seulement il peut s'agir d'absolu[4]. » Il conçoit aussi, plus généralement, la responsabilité de l'écrivain comme un « rapport de forces » entre ce dernier et la société, qui peut lui demander des comptes sur les implications concrètes de son œuvre, malgré la volonté de retranchement et les dérobades de l'écrivain :

> Q. – Pensez-vous donc qu'il y ait lieu de créer un différend entre la pensée d'un homme et ses actes, de supposer pour tout individu un domaine d'action idéal distinct du domaine réel, l'un n'engageant nullement l'autre et n'impliquant dans l'autre aucune obligation formelle ? / R. – Je conçois un état de fait, un rapport de forces. Le littérateur, l'individu impose ce domaine d'action idéal ; la collectivité, si elle le peut, demande des comptes au solitaire à propos des actions dans lesquelles elle a pu s'engager sous la suggestion des images mises au monde par celui-ci[5].

Même Ribemont-Dessaignes, pourtant l'un des artistes les plus fidèles, avec Tzara, à l'esprit dada originel, est amené dans son réquisitoire à prendre en considération cette responsabilité de l'écrivain, et donc à sortir de son « indifférence » habituelle devant les résultats de l'action :

---

[1] *L'Affaire Barrès*, p. 35.
[2] *Ibid.*, p. 49.
[3] *Ibid.*, p. 56.
[4] *Ibid.*, p. 57.
[5] *Ibid.*

> Jusqu'au jour où Dada fut enfin décidé à sortir des démonstrations qui ont marqué sa phase artistique et à prendre une part plus active aux événements du siècle, je n'avais jamais pensé à Barrès. Le problème Barrès était pour moi résolu. Barrès était resté dans l'espèce de vase confuse et spéciale où ses premiers jeux l'ont révélé. Mais cette insouciance que l'on a d'un certain nombre de personnages montre un jour sa vraie face de guerre lorsque éclate avec trop d'évidence le répugnant résultat de leur action[1].

L'accusateur public tente il est vrai, à plusieurs reprises, d'échapper à cette conception de la responsabilité, en s'autorisant par exemple une interprétation de celle-ci plus conforme à Dada : Barrès pourrait être « sympathique » parce qu'il a réussi à duper ceux qui l'on suivi – mais il en restreint dans le même temps très vite la portée pour sauver *in extremis* sa position morale :

> Barrès pourrait nous être sympathique par la manière insinueuse dont il vous a « eus ». Mais si nous mettons face à face les résultats de sa conduite destructive et de sa conduite constructive avec le tintamarre des catastrophes qui sont l'ornement des sociétés, nous pensons que le jeu est dangereux[2].

Comme Breton d'ailleurs, Ribemont-Dessaignes défend l'idée de contradiction, mais il ne peut accepter qu'elle « s'opère dans le sens le plus détestable », c'est-à-dire en restaurant ce qu'il y a de pire à ses yeux : la Patrie[3].

2.3. Une exemplarité peut en cacher une autre : le plaidoyer d'Aragon

Il faut faire enfin une place particulière à la défense de Barrès, puisqu'elle est en quelque sorte une réponse à l'acte d'accusation de Breton : elle en reprend les présupposés, mais pour en tirer, comme on va le voir, des conclusions inverses.

Il y a d'abord un problème d'attribution concernant le seul texte de la plaidoirie dont nous disposions, ce qui n'est pas sans conséquence, on l'imagine, sur l'interprétation des stratégies choisies par la défense. Le texte qui nous est parvenu, non signé et qui n'a pas été publié dans *Littérature* avec les autres comptes rendus du procès, a longtemps été attribué à Philippe Soupault : par Michel Sanouillet d'abord, qui est le premier à avoir publié ce texte, dans son *Dada à Paris* ; puis par Marguerite Bonnet, dans *L'Affaire Barrès*.

[1] *Ibid.*, p. 63.
[2] *Ibid.*, p. 64-65.
[3] *Ibid.*, p. 65.

Mais plusieurs chercheurs ont remis en cause, depuis, cette paternité du texte retrouvé, qui serait en fait de la main d'Aragon[1]. Les arguments avancés en ce sens paraissent tout à fait convaincants. Il y a d'abord une dimension autobiographique, en tout début de texte, qui appuie cette hypothèse : l'évocation de l' « octroi de la porte Maillot »[2] coïnciderait en effet avec les informations biographiques que nous possédons sur l'adolescence d'Aragon, et en particulier sur le parcours suivi par le jeune homme pour se rendre à son lycée. Plusieurs tournures stylistiques portent en outre la marque de l'auteur d'*Anicet*. Enfin, Soupault lui-même reconnaissait qu'il pouvait s'agir de la défense écrite par Aragon. Dans ses mémoires, il décrit d'ailleurs sa propre plaidoirie en des termes assez différents du texte qu'on lui attribue :

> Quant à la défense, Aragon et moi, nous eûmes l'impression que nous ennuyions l'auditoire. Pourtant la défense d'Aragon était habile et brillante. Ma plaidoirie, qu'on écouta à peine, était une condamnation du tribunal plus qu'une défense de l'accusé[3].

Or, si la plaidoirie que nous avons conteste en effet le crime imputé à Barrès par le tribunal (ce qui est la démarche propre à toute défense), elle n'est pas une condamnation du tribunal en tant que tel. Signalons aussi, pour terminer, que ce texte est peut-être incomplet, ce qui expliquerait aussi qu'il ne déploie pas toute la virtuosité argumentative relevée par plusieurs auditeurs du procès (dont Soupault).

L'attribution de cette plaidoirie à Aragon n'est pas anodine. Elle autorise en effet une interprétation nouvelle des arguments avancés dans ce texte – ne serait-ce que parce qu'il est, dans ce cas, de la main d'un des principaux initiateurs du procès. Elle doit être lue alors comme une argumentation sincère, non jouée ou « forcée », comme ce pouvait être le cas avec Ribemont-Dessaignes, et vraisemblablement aussi avec Soupault, si l'on en croit ses mémoires. Il s'agit de la réponse symétrique à l'acte d'accusation de Breton, une

---

[1] Voir notamment les échanges menés par Henri Béhar sur le site : http://melusine.univ-paris3.fr/SurrealismeAuJourLeJour/%20SJJ2006Oct.htm (consulté en avril 2014), ainsi que sa note dans : « Philippe, Dada ou les défaillances de la mémoire », dans *Dada circuit total*, *op. cit.*, p. 317, note 1 : « Bien qu'il n'ait pas été revendiqué, tout, de l'argumentation au style et jusqu'à la référence à l'octroi de la Porte Maillot, me laisse penser que cet exercice oratoire est de l'Aragon pur sucre. » Ces conclusions sont reprises par Monique Sebbag dans *Procès surréalistes* (Paris, Editions Jean-Michel Place, 2005, p. 14-16), ainsi que par Pierre Juquin dans sa biographie d'Aragon (*op. cit.*, p. 241).
[2] *L'Affaire Barrès*, p. 76.
[3] Philippe Soupault, *Mémoires de l'oubli*, *op. cit.*, p. 150.

réponse certes incomplète et parfois ambiguë, mais qui laisse entrevoir quelle conception Aragon se faisait alors de la responsabilité auctoriale.

Car ce qui est contesté dans ce texte, c'est l'idée même que l'on puisse juger Barrès à partir du principe de responsabilité, et de la notion d'influence qui lui est liée. Aragon semble d'abord reconnaître, sans grande restriction, le « pouvoir dissolvant » du *Culte du Moi*[1]. Cette œuvre conserve ainsi à ses yeux son pouvoir de fascination originel – et par là, il réhabilite en quelque sorte l'influence que l'écrivain égotiste a eue sur lui… Avant tout, l'avocat de l'écrivain lorrain soutient que la force du premier Barrès a été, précisément, de mettre à mal l'idée qu'on puisse tenir l'individu pour responsable de ses actes :

> Il s'agissait bien alors de la rive gauche du Rhin ! A cet instant du monde, Maurice Barrès ne se préoccupait guère des conséquences de sa pensée […] / Cet insolent blanc-bec, à la fin du siècle dernier, niait avant toute expérience le pouvoir de toute action. Avec *Un homme libre*, la prétention singulière de chercher en soi seul la morale, toute contrainte sociale détruite, signalait dès l'abord cet individu cassant à l'attention de ses contemporains. […] Déboulonner Taine, discréditer ses propres actes futurs, voilà à vingt-cinq ans les entreprises de cet esprit qui va si tragiquement tourner à la statue. Dès son premier livre, Maurice désapprend le respect. Qu'est-ce donc qui va se passer dans cette existence philosophique pour jeter ce contempteur parfait comme un petit enfant aux pieds de Jeanne d'Arc[2].

Par son anarchisme, où seule aurait prévalu la pure spontanéité individuelle (selon une conception de l'individu très proche de Max Stirner), « Barrès I » aurait pris ainsi la précaution, selon Aragon, non de justifier par avance sa conversion traditionaliste – ce que lui reproche Breton –, mais au contraire de « discréditer ses propres actes futurs », d'en rendre les motivations définitivement suspectes. L'adhésion au nationalisme n'aurait été, par exemple, qu'une « surenchère » dans la recherche d'enthousiasme du jeune Barrès. A ce point de son argumentation, il est frappant de constater qu'Aragon s'attache à décrire le parcours de Barrès avec une certaine empathie : est-ce là cette défense du « droit au crime » qu'il évoquera plus tard, à propos de sa plaidoirie, dans l'une de ses lettres de 1923 à l'écrivain lorrain[3] ? Dans tous les cas, d'après lui, Barrès se serait engagé dans la politique pour échapper à l'accablement de son propre moi et plus généralement à l'ennui.

---

[1] *L'Affaire Barrès*, p. 77.
[2] *Ibid.*, p.77-78.
[3] « …je me suis fais votre avocat comme on débattait de vos mobiles. Mais c'était pour plaider coupable, en faveur du droit au crime. » (Lettre de Louis Aragon à Maurice Barrès, 30 mars 1923, cité dans Emilien Carassus, *art. cit.*, p. 153)

Il aurait trouvé dans le boulangisme « un nouvel alcool », qui lui aurait révélé l' « enthousiasme », mais qu'il n'a pas su retrouver ailleurs, malgré ses efforts :

> […] parce qu'il a eu peur un moment que désormais rien ne fût plus possible, Maurice Barrès va répéter les gestes qui lui ont permis un moment d'oublier ce moi implacable et l'immense ennui d'un monde qui n'était pas le jardin de Bérénice. Son nationalisme est né, ce déterminisme dont il parle et qu'il accepte, parce qu'il a cru trouver en lui le secret de l'enthousiasme. Mais c'est fini, cette clef rouillée n'ouvrira plus d'armoire[1].

Le nationalisme offrait donc une solution à la tentation nihiliste de l'écrivain – ce que conteste pour sa part Breton, dans l'acte d'accusation : il voit dans cette argument, soutenu par Barrès lui-même[2], un défaut de conception dialectique : on ne peut retourner purement et simplement au conformisme intellectuel après l'avoir nié : « A cette absence de rigueur dans la pensée d'un homme qui trouve dans une carte postale, dans une image d'Epinal le remède à un malaise qui est en lui tout ce qu'il y a de précieux, comme on reconnaît l'insuffisant M. Barrès[3] ! »

Pour Aragon, il ne fait pas de doute que « cette clef rouillée n'ouvrira plus d'armoire », mais il restitue malgré tout la logique d'un parcours, dont il relève aussi les facettes les plus subversives. L'apparent conformisme de Barrès se complairait en fait dans un « pragmatisme délirant », dans la « folie collective », autant d'éléments qui feraient résonner pour le moins étrangement l'écot versé par lui à l' « honnêteté traditionnelle ». De là à voir dans ce double jeu une forme de suprême subversion… Par ce type de défense paradoxale, Aragon reste en quelque sorte plus fidèle à Dada que Breton, voire que Ribemont-Dessaignes, qui avait pourtant aussi entrevu les potentialités subversives de ce « conformisme », mais n'avait pas osé l'exploiter jusqu'au paradoxe moral que cela impliquait.

A partir de cette argumentation renversée, ce n'est pas « Barrès II » qui discrédite « Barrès I », mais bien « Barrès I » qui compromet « Barrès II ». Aragon voit même dans le

---

[1] *L'Affaire Barrès*, p. 79-80.

[2] Voir la phrase que cite Breton dans son acte d'accusation, p. 30 : « Si je suis passé de la rêverie sur le moi au goût de la psychologie sociale, c'est par les voyages, par la poésie de l'histoire, mais c'est surtout par la nécessité de me soustraire au vague mortel et décidément insoutenable de la contemplation nihiliste » (phrase qui se trouve dans Maurice Barrès, *Stanislas de Guaïta (1861-1898) : un rénovateur de l'occultisme*, Paris, Chamuel, 1898, p. 15-16).

[3] *Ibid.*, p. 30.

Janus lorrain une occasion de plus pour mettre en pratique cette stratégie de « démoralisation » prônée par *Littérature* :

> Barrès n'est-il pas plutôt, le jour qu'ils relisent ses premiers livres, un objet de démoralisation pour ses admirateurs d'aujourd'hui, et pour ces gens aux fronts étroits, n'est-ce pas une découverte aussi terrible que celle d'un tatouage obscène sur le cadavre d'un aïeul vénéré, que celle de telle phrase de *Sous l'œil des Barbares* ou de *Huit jours chez M. Renan*[1] ?

L'autre axe de défense choisi par Aragon consiste à nier la pertinence même de la notion d'« influence ». Il élève d'abord en quasi maxime ce principe qu'il n'est pas possible d'attenter à la sûreté de l'esprit, parce que l'influence n'existe tout simplement pas : « J'estime qu'il n'est pas plus du pouvoir de Maurice Barrès que de n'importe qui d'attenter à la sûreté de l'esprit. Un acte, une pensée, l'acte ou la pensée contraires ne peuvent compromettre l'esprit ni chez celui qui le commet ou la conçoit, ni l'esprit en général, ni celui d'individus susceptibles d'en subir l'influence[2]. » Toutes les idées seraient au fond équivalentes, puisqu'elles ne tireraient leur valeur que de désirs spontanés, irréfléchis, qu'elles dépendraient en somme de penchants irréductiblement personnels : « Ne doit-on pas considérer comme un fait bien établi qu'un homme ne peut avoir d'action sur un autre qu'autant que celui-ci porte déjà en lui tout ce que le premier semble lui communiquer[3] ? » Il est surprenant de voir l'argumentation frayer ici avec une forme de déterminisme très barrésien dans l'esprit : la tâche du nationalisme, selon l'auteur des *Amitiés françaises*, n'est-elle pas justement d'éveiller ce qui se trouverait déjà en chaque individu ?

Aragon va malgré tout condamner, en toute fin de plaidoirie, son « client » – avant tout parce qu'il décèle chez lui, *in fine*, des formes de préméditation peu compatibles avec son culte de la spontanéité : « Je réprouve, remarquez bien, toute la vie de Maurice Barrès, même avant sa conversion nationaliste, parce qu'elle est constamment préméditée et consciemment dépourvue d'enthousiasme (malgré le jugement que l'accusé portait sur l'infériorité d'actes non spontanés et l'éloge qu'il n'a cessé de faire de l'enthousiasme)[4]. » Mais on voit, là encore, que c'est au nom de ses propres principes que Barrès est

[1] *Ibid.*, p. 81.
[2] *Ibid.*, p. 82.
[3] *Ibid.*
[4] *Ibid.*, p. 82-83.

finalement disqualifié. Les raisons de cette ultime déconsidération demeurent toutefois très différentes de celles de Breton : le principe de « responsabilité » et la prétendue influence de l'égotiste ne peuvent servir à juger l'individualisme du premier Barrès, sous peine de remettre en cause l'idée même d'individualisme (du moins dans sa version anarchiste et « spontanéiste ») : « …comment un individualiste faillirait-il à sa tâche individualiste par défaut de solidarité intellectuelle[1] ? » En fait, le seul critère moral implicite qui autorise encore Aragon à juger Barrès, c'est celui de la « sincérité » de ses impulsions, qui pour rester « pures » ne doivent pas être contredites par un dessein prémédité.

Le défenseur conclut ainsi son plaidoyer (ou du moins le texte qui nous est parvenu) : «… quelle que soit l'antipathie personnelle que je puisse aujourd'hui ressentir pour Maurice Barrès, je n'admets pas qu'il y ait là un fait susceptible d'entraîner à d'autres conclusions que la constatation de la couleur du ciel (ou de toute autre qualité de tout autre objet)[2]. » Le crime n'existe tout simplement pas, parce qu'il n'y a pas de responsabilité en jeu ; Barrès, à l'âge de vingt-cinq ans, n'avait rien à prouver, ni à promettre ; son existence n'avait à se conformer à aucune « signification » à priori.

L'argumentation d'Aragon peut sembler parfois un peu retorse, mais elle est une réponse tout à fait articulée à l'acte d'accusation de Breton. Le défenseur de Barrès a tenté de déjouer ce qu'il a sans doute perçu comme un des risques entraînés par l'idée même du procès : en réinstaurant, comme le faisait Breton, le principe de responsabilité auctoriale, et en jugeant globalement l'existence de Barrès au nom d'une signification qui la sous-tendrait tout entière, on aurait mis en péril l'individualisme lui-même et son absence de signification à priori. Pour Aragon, il fallait à toute force préserver le pouvoir de négation de l'égotisme barrésien – l'exemplarité en quelque sorte de cette négation – en condamnant la conception de l'exemplarité défendue par Barrès dans la deuxième partie de sa carrière (à laquelle en revanche Breton semble adhérer, aussi surprenant que cela puisse paraître). Si l'écrivain égotiste a pu être exemplaire, c'est donc de façon paradoxale : comme un « maître » qui a appris à se déprendre de toute forme d'autorité, selon une optique quasi gidienne souvent attribuée à Barrès par ses disciples.

[1] *Ibid.*, p. 81.
[2] *Ibid.*, p. 82-83.

2.4. Un hommage inconscient à la tradition barrésienne ?

La signification du procès repose en grande partie, on le voit, sur le dialogue entre Breton et Aragon. C'est dans leurs échanges indirects qu'a lieu, autour de l'héritage barrésien, un débat véritable, fondé sur une connaissance précise des œuvres, et où transparaît le souci de déterminer, avec une relative bonne foi, ce qui a pu être pour eux la productivité ou les défaillances de cette « exemplarité » auctoriale. Face aux deux piliers de *Littérature*, il y a ceux qui jouent plus ou moins le jeu : c'est le cas de la plupart des témoins, et même de l' « accusateur public » Ribemont-Dessaignes. Mais il y a aussi l'opposition bien connue de Tristan Tzara, convoqué comme témoin et qui tourne en dérision, avec une drôlerie et un brio certains, les attendus du procès. Comme l'ont souligné la plupart des commentateurs, le fondateur du mouvement Dada a senti très vite qu'on allait détourner l'esprit originel du mouvement en le soumettant à de telles manifestations. Son opposition traduit en fait moins l'agacement devant le sérieux du procès – un sérieux qui pouvait, à la rigueur, être gage d'une subversion plus subtile – que la volonté de réaffirmer l'extériorité de Dada à toute morale.

Devant la réaction de Tzara, le procès révèle aussi ce qu'il faut bien appeler son caractère « antimoderne ». Il amorce d'abord un retour à la « littérature », comme le remarque justement Pierre Daix, alors qu'il s'agissait jusqu'alors de la contester[1]. De façon encore moins avouée, le procès instaure une sorte de clivage entre le trio de *Littérature*, marqué par le passage par Barrès, et les autres membres de Dada, étrangers aux questionnements soulevés par cette tradition barrésienne – une tradition qui s'inscrivait, inévitablement, dans un contexte très français, et par là peu propice au rayonnement de Dada-Paris par-delà le cadre strictement national. La contestation de Tzara révèle donc en creux certains enjeux du procès, qui étaient restés à l'état de présupposés chez Breton et Aragon.

Cette contestation s'articule sur plusieurs niveaux. Il y a d'abord un refus très net, de la part de Tzara, de faire de Barrès le centre du débat. Il avoue d'emblée aux juges n'avoir jamais lu l'auteur du *Culte du Moi* – ce qui ne l'empêche pas, en passant, de fustiger la « basse démagogie » de Barrès, et la « gloire fétide » qu'il aurait « arrachée aux ânes

[1] Pierre Daix, *La Vie quotidienne des surréalistes (1917-1932)*, Paris, Hachette, 1993, p. 125.

grassouillets de l'Académie française[1] ». Mais il conteste surtout la pertinence de Dada à juger qui que ce soit, fût-ce Barrès, puisque l'idée même de jugement est contraire à l'esprit du mouvement :

> Je n'ai aucune confiance dans la justice, même si cette justice est faite par Dada. Vous conviendrez avec moi, monsieur le Président, que nous ne sommes tous qu'une bande de salauds et que par conséquent les petites différences, salauds plus grands ou salauds plus petits, n'ont aucune importance[2].

Bien que les arguments retors et les faux-fuyants ne manquent pas parmi les différentes parties au procès, il semble que règne sur les échanges un certain principe de bonne foi, assez surprenant à vrai dire dans ce contexte. Tzara est le seul à ouvertement transgresser ce principe, soit en jouant sur le caractère indécidable de sa sincérité, soit en mettant en avant la contre-vérité de ses affirmations : « Q. – Et vous, avez-vous été blessé à Verdun ?/ R. – Comme je ne recule devant aucun mensonge : oui, naturellement, au Verdun du dadaïsme[3]. » L'idée même d'un procès réhabilite en fait des instances que Dada s'était jusqu'alors employé à miner : responsabilité (juridique et morale) des sujets, logique démonstrative des débats, culte de la sincérité, autant d'éléments qui devaient pousser Tzara à rappeler aux juges d'autres évidences, celles de Dada justement :

> Je ne sais pas ce qu'est l'humour, je ne sais pas ce qu'est la poésie, je ne sais pas ce qu'est la vérité, mais je dis textuellement ce que je dis[4].

> Mes paroles ne sont pas à moi. J'ai les paroles de tout le monde, j'en fais une petite bouillabaisse bien mélangée, résultat du hasard, du vent que je verse sur ma petitesse et sur celle du tribunal. […] Je ne juge pas. Je ne juge rien. Je me juge tout le temps et je me trouve un petit et dégoûtant individu, quelque chose dans le genre de Maurice, tout de même un peu moins. Tout ceci est relatif[5].

Il faut dire que, face au processus d' « impersonnalisation » de l'art entamé par Dada, la question de l'individu se trouvait au contraire survalorisée dans le procès : que ce soit dans les discussions sur l'égotisme barrésien, ou dans l'importance conférée, tout au long des débats, à la responsabilité individuelle de l'écrivain.

---

[1] *L'Affaire Barrès*, p. 40.
[2] *Ibid.*, p. 38.
[3] *Ibid.*, p. 42.
[4] *Ibid.*, p. 43.
[5] *Ibid.*, p. 44-45.

Mais Tzara se refuse tout autant à donner une dimension collective, voire politique, à son intervention. Le président du tribunal lui en fait d'ailleurs explicitement le reproche, dans l'échange suivant, alors que Tzara avoue ne pas pouvoir expliquer la différence, qu'il vient de faire, entre « salauds plus grands et salauds plus petits » :

> R. – Je n'explique rien. D'ailleurs, je ne comprends rien à ce qui m'entoure. / Q. – Dans ces conditions, quelle importance voulez-vous qu'on accorde à votre jugement ? / R. – Celle de mon plus profond dégoût et de ma plus profonde antipathie. / Q. – En quoi peuvent-elles compter si vous ne vous placez jamais sur le plan social[1] ?

Parallèlement à la contestation de ce qui pouvait apparaître comme une régression de Dada vers des questionnements dépassés, Tzara semble déceler aussi le caractère d'hommage paradoxal de ce procès. La manifestation ne pouvait en effet échapper complètement au modèle de l' « hommage irrespectueux », tel que Cocteau par exemple le pratique envers Barrès dans les mêmes années. Ainsi, Tzara est à peine ironique lorsqu'il affirme : « …je ne connaissais point Maurice Barrès jusqu'au moment où l'on a fait *une manifestation en son honneur*[2]. » La publicité faite autour de l'événement, quelque temps avant le procès, provoqua d'ailleurs certains malentendus cocasses, comme cette réaction outrée d'un journal de gauche, qui crut à une campagne d'autopromotion organisée par Barrès lui-même :

> Si c'est un truc imaginé par M. Maurice Barrès, académicien plagiaire et menteur, disons-lui tout de suite que ça ne prendra pas. […] Farces, facéties, fadaises ! On fera du bruit, on fera des blagues, on rigolera. Mais malgré tous leurs efforts, les dadas ne réussiront pas à rendre M. Barrès sympathique. Et un jour viendra, M. Barrès, où ça pourra être plus sérieux, pour vous comme pour quelques autres[3].

Cette confusion n'est pas qu'anecdotique : elle révèle que la posture de Barrès, dans sa réception large, allait de pair avec la mise en scène de sa propre contestation, dans des rituels qui apparaissaient comme tout à fait codifiés. Le procès Dada reprenait sans doute inconsciemment à son compte ces codes préétablis.

L'avant-gardiste roumain pointe enfin ce qui est sans doute le point aveugle de cette manifestation : son insertion dans un contexte générationnel et national bien précis. En ce

---

[1] *Ibid.*, p. 39.
[2] *Ibid.*, p. 41. Nous soulignons.
[3] Anonyme, dans *L'Internationale*, 13 mai 1921, cité dans Sanouillet, *op. cit.*, p. 265.

sens, les participants au procès appartiennent, pour la plupart, à une communauté intellectuelle que rapproche une référence partagée. Drieu la Rochelle affirme par exemple qu'il est allé voir Barrès comme « un des représentants de la pensée française ou plutôt non, de la sensibilité contemporaine[1] ». Jacques Rigaut admet explicitement que Barrès a exercé sur lui « une longue influence[2] », et Aragon l'avoue aussi à demi-mot. Le procès pouvait paraître au contraire, à qui ne se sentait pas appartenir à ce contexte particulier, dépourvu de toute pertinence. Ce devait être le cas pour Tzara, qui souligne cet aspect en comparant la vie de Barrès à l'histoire de France – l'une et l'autre laissant indifférent le fondateur de Dada :

> La vie de Barrès représente pour moi l'histoire de la France. La première révolution bourgeoise de 93 représente l'anarchisme de la première partie de la vie de Barrès. Ni l'une ni l'autre ne m'ont intéressé, et je n'ai jamais été influencé par elles. Elles n'ont donc rien contracté envers moi, et je ne leur dois pas un sou – ni en argent, ni en conscience[3].

Il n'est pas étonnant, bien sûr, que Tzara ait échappé à l'influence de Barrès. Celle-ci restait, le plus souvent, circonscrite à un profil bien particulier, comme on l'a vu à plusieurs reprises dans ces pages : au jeune bourgeois français de vingt ans, placé devant les dilemmes posés par le choix d'une vie consacrée aux choses de l'intellect (généralement la carrière d'écrivain). Ces paramètres à la fois sociaux et culturels demeurent l'impensé du procès Barrès – pour leurs acteurs comme pour les commentateurs –, alors qu'ils expliquent aussi, sous l'angle des trajectoires sociales, l'intérêt d'un Breton ou d'un Aragon pour l'écrivain lorrain – et leur déprise ambiguë de celui-ci comme leur éloignement de la radicalité de Dada. Car il faut dire que le procès Barrès n'a pas été seulement une contestation philosophique ou morale de Dada. A plusieurs égards, il s'agissait aussi d'une tentative pour conserver, face à l'indistinction des pratiques artistiques prônée par le groupe de Tzara, un certain statut acquis par les écrivains (même les écrivains sans œuvre) depuis la fin du XIX^e^ siècle : celui qui leur conférait une « responsabilité », une « exemplarité », une « influence ». Des notions défendues ou comprises certes différemment par Breton ou Aragon, mais qui dans tous les cas postulaient la prévalence de l' « individualisme » auctorial, et la possibilité pour les

[1] *L'Affaire Barrès*, p. 55.
[2] *Ibid.*, p. 52.
[3] *Ibid.*, p. 43.

jeunes auteurs d'en tirer légitimité au sein du champ littéraire, même dans la contestation. Par là, le procès Barrès annonce moins le surréalisme – qui vaudra plutôt comme une contestation de l'individualisme – qu'il ne signale la résurgence de tendances « antimodernes » chez Breton et Aragon.

3. Audace et méfiances d'un « maître » : Barrès et Dada

Il convient, pour terminer, d'évoquer la réaction de Barrès à ce procès. On en possède quelques traces : des témoignages extérieurs, dont celui – tardif – de Maurice Martin du Gard, le directeur des *Nouvelles littéraires* ; et les commentaires que Barrès lui-même s'autorise, souvent bien après le procès, et dans le secret de ses notes privées. D'évidence, cette manifestation de jeunes agitateurs ne l'a pas laissé indifférent, ce qui contraste avec les fins de non recevoir opposées généralement aux querelles que lui cherchent ceux qui n'appartiennent pas à son camp idéologique. Quand Gide par exemple conteste la thèse du déracinement, lors de la « querelle du peuplier », Barrès oppose à l'auteur de *Paludes* le silence le plus complet ; même ses *Cahiers* ne font aucune mention du débat. Dada, au contraire, l'interpelle. Son sentiment à l'endroit des jeunes avant-gardistes est en soi, par son ambivalence, intéressant ; il l'est aussi parce qu'il révèle la double lecture possible de cet événement, qui se présente comme la contestation des valeurs traditionalistes qu'il défend, mais aussi, malgré tout, comme un hommage et un écho à sa propre carrière.

Barrès, on le sait, s'est toujours montré attentif à ce que pensaient, de façon très générale, les « jeunes gens », à l'atmosphère intellectuelle dans laquelle ils concevaient l'avenir de la littérature, voire de la société. Cet intérêt participe aussi d'une volonté de maintenir le lien générationnel, et d'affirmer par là son rôle de « maître », seul autorisé à « transmettre le flambeau ». Les Dadas devaient lui paraître d'autant plus intéressants qu'on lui avait présenté certaines personnalités comme très prometteuses. Drieu la Rochelle – qui, comme on l'a vu, s'était attiré sa sympathie avec la publication d'*Interrogation*, en 1917 – n'hésite pas, par exemple, dans une des lettres qu'il échange avec le « maître », à vanter Aragon, tout en évoquant, en termes significatifs, le procès de mai 1921 :

> Et même avec ces Dadas (parmi lesquels il y en a un qui sera un grand artiste, que vous aimerez, si vous ne l'avez pas distingué déjà : Louis Aragon) je me suis livré un

> soir à une orgie lugubre autour de votre nom, qu'ils avaient choisi, parce qu'ils voulaient frapper à sa tête principale la littérature qui leur paraît une hydre qui les dévore[1].

Maurice Martin du Gard, dans ses *Mémorables* (dont le premier volume est publié en 1957), fait un commentaire assez semblable à propos d'Aragon. Quand Barrès lui demande qui sont, parmi ces « extravagants » qui l'ont condamné, les « vrais poètes », les « gaillards d'avenir »[2], le futur directeur des *Nouvelles Littéraires* cite l'auteur d'*Anicet*, qu'il présente comme un fils spirituel de Barrès, parmi d'autres jeunes auteurs « nés », eux aussi, à Charmes :

> Un ludion, très littéraire, coquet, effronté, mystificateur, avide, sentimental, peut-être plus simple et plus vrai qu'il ne se donne. / – Sera-ce lui, l'écrivain ?/ – Le plus doué, le plus rapide. D'ailleurs, il est né à Charmes… Barrès feint de ne pas comprendre, et ensuite de s'étonner qu'avec un nom qui sonne l'Espagne… Aragon ! Mais Montherlant, Drieu, eux aussi, d'autres encore, sont nés à Charmes. / – Tout de mââme, cela fait beaucoup d'enfants au pays ! conclut-il, l'œil gamin et, dans le secret, point désagréablement chatouillé[3].

Si Barrès a pu se sentir flatté qu'on lui attribue une telle « descendance » – qui va prendre presque valeur de canon, avec le retour des mêmes noms, dans les articles et études qu'on lui consacre après sa mort –, c'est qu'il s'est aliéné, malgré lui, ses « enfants légitimes », c'est-à-dire une partie des représentants de la jeunesse traditionaliste, comme Henri Massis, qui lui ont reproché son immoralisme religieux lors de la fameuse « querelle de l'Oronte ». Bien sûr, Barrès a pu aussi reconnaître, dans le procès dada, des échos de ses propres débuts, marqués par un même désir de contestation des écrivains établis. C'est en tout cas ce qu'il aurait affirmé à Martin du Gard, tout en fustigeant l'autre mise en accusation, celle des jeunes « sacristains » : « Eh ! jadis nous débouchâmes, nous aussi, avec nos mépris, nos infatuations et nos piques ! Nous secouâmes le cocotier. Pourtant, notre impertinence, c'était de la vénération. Mais ce procès qu'ils nous firent, ces Dadas !... Plus amusant, en tout cas, que celui de nos sacristains[4] !... » Le doute sur les intentions réelles de Dada n'empêche pas Barrès, on le voit, d'établir un parallèle avec ses faits de jeunesse. Dans un texte de 1921, « Au bal nègre », recueilli par son fils Philippe en

[1] Lettre de Drieu la Rochelle à Maurice Barrès, 24 novembre 1922 (BnF, Fonds Barrès).
[2] Maurice Martin du Gard, *Les Mémorables* (1918-1945), Paris, Gallimard, 1999 [1957], p. 324.
[3] *Ibid.*, p. 325.
[4] *Ibid.*, p. 324.

introduction du texte posthume *Le Frein couvert d'écume*, cette identification le conduit même à accepter le principe du procès, signe d' « élan » et d'enthousiasme juvéniles :

> On a vite fait de traiter de maladie l'élan, la jeunesse. / Ah ! jeune homme, vous êtes tenté de me traiter de vieille bête ! Rien de plus normal. C'est de votre âge. Et l'opinion que vous voulez bien ne pas m'exprimer, je l'ai eue et je l'ai dite. Donc, je supporte votre méthode. Quant au fond, je fais plus, j'admets l'objection[1].

Si l'on en croit ce texte contemporain du procès, Barrès se serait même rendu à un « bal nègre » pour sentir l'air du temps, celui dans lequel, selon lui, Dada évoluait. Il se mue, pour l'occasion, en sociologue improvisé de la jeunesse des années 1920 :

> Quelque temps après que les dadas m'eurent condamné à mort, je désirai voir ce qui leur paraissait digne de vivre. Qu'aimaient-ils véritablement ? On me proposa de me mener à les connaître, à les expérimenter. Je demandai que l'on me ménageât, et que, pour mon début, on me les fit voir[2]…

Barrès n'était pas à son premier coup d'essai en s'adonnant ainsi à une sociologie « sauvage » des lieux de socialisation générationnels. On lui connaît en effet un texte de jeunesse de 1888 sur le Quartier latin : petite enquête sur ses points névralgiques, ses cafés et ses brasseries, ses lieux de plaisir, bref sur tout ce qui devait en faire un « lieu où naît l'âme de demain[3] ». Mais en contraste avec l'époque triomphante des mouvements décadent et symboliste, où Barrès était à la fois spectateur bienveillant et acteur à part entière de cette modernité naissante, des symptômes inquiétants se manifesteraient, selon lui, chez les jeunes gens d'après-guerre. Malgré sa curiosité, Barrès ne peut s'empêcher en effet de percevoir la présence « dangereuse » du « bolchevisme » ou des « invertis » derrière les manifestations de la jeunesse, présence qui menacerait l' « édifice fragile » de la société :

> Mes chers amis, dis-je aux jeunes gens qui m'avaient mené là [au « bal nègre »], je vois ce que c'est. Je m'en doutais bien. C'est un des points d'attaque de la maladie. C'est une roséole sur le corps social. Oh ! je ne dis pas que Paris en mourra ; tout au contraire, je suis même sûr que Paris en guérira[4].

---

[1] Maurice Barrès, *N'importe où hors du monde*, Paris, Le Club des Editeurs/Plon, 1958, p. 137.
[2] *Ibid.*, p. 136.
[3] Maurice Barrès, *Le Quartier latin : ces messieurs, ces dames*, Paris, Dalou, 1888, p. 5.
[4] Maurice Barrès, *N'importe où hors du monde*, *op. cit.*, p. 137.

Suit une liste des lieux qui permettraient à Paris d'échapper à la corruption définitive : le Louvre, la Sorbonne, etc. Cette corruption, limitée, pourrait même avoir du bon, avance encore Barrès :

> Quelle est la famille dans le sang de laquelle ne coule pas une goutte de sang taré ? C'est même intéressant. Qui sait ? Léon Daudet affirme qu'il faut une goutte de sang syphilitique pour le génie. La voilà bien la goutte. Le génie des nouvelles générations est assuré[1] !

Ces quelques nuances n'empêchent pas l'écrivain lorrain de pointer ce qui constitue à ses yeux la menace essentielle : « Mais il y a plus ! Je suis sûr d'y voir un élément spécial, le dadaïsme, le bolchevisme, quelque chose qui dit *non* à la civilisation occidentale[2]. » Ce en quoi, même si l'appréciation diffère, il n'est pas loin de ce que recherchait effectivement Dada. En ce sens, le « sérieux » des préoccupations du mouvement ne lui échappe pas, comme on peut en juger par cette remarque des *Cahiers*, où le glissement de considérations esthétiques sur Dada à une comparaison politique avec la Terreur n'aurait pas été pour déplaire à Aragon :

> Les dadaïstes. – Les enfants appellent un dessin un dada (il représente souvent un cheval). Nos dadaïstes veulent retrouver la fraîcheur, le neuf, le primitif, dussent-ils aller jusqu'au balbutiement. / C'est l'équivalent du retour au folklore, à l'ingénu, au spontané. / Ce retour, à la fin du XVIII^e^ siècle, correspondait à la Terreur, comme ceux-ci au bolchevisme[3].

A lire ces quelques citations, on mesure, malgré tout, le monde qui sépare Barrès des Dadas, quel que soit l'intérêt qu'il semble leur porter. Même quand il s'agit d'apprécier la dimension réelle de cette vague de fond générationnelle, l'auteur des *Déracinés* ne parvient qu'à mobiliser des schèmes mentaux de la fin du XIX^e^ siècle : référence à l'hérédité et peur d'une dégénérescence du corps social, autant de craintes qu'un Paul Bourget ou un Max Nordau avaient déjà exprimées dans les années 1880-1890. La différence, c'est que désormais, l'anarchisme et le symbolisme ont fait place au bolchevisme et au dadaïsme.

Barrès ne désire pourtant pas se couper de cette jeunesse, même s'il n'est pas prêt à se transformer pour elle en un nouveau Rimbaud, comme il l'affirme à Martin du Gard :

---

[1] *Ibid.*, p. 137.
[2] *Ibid.*, p. 138.
[3] *Mes Cahiers*, XIII (juin 1920- janvier 1922), Plon, 1950, p. 31.

> En somme, si je vous ai bien compris, il eût fallu pour leur plaire qu'après *Le Culte du moi*, je partisse pour l'Ethiopie faire le commerce de l'or et des peaux ? Comme Jean Arthur ! Mais qui leur dit qu'à volonté je ne vais pas beaucoup plus loin ? Eh ! voilà, je reviens avec une écharpe (de député). Racca[1] !

A défaut de séduire par son écharpe de député, Barrès va préférer maintenir le contact avec cette jeunesse avant-gardiste en lui prodiguant des conseils, en « maître » qu'il cherche à demeurer. Il enjoint ainsi les écrivains les plus prometteurs à « civiliser » les « folies » de la modernité :

> Je vous dis que je respire dans l'air quelque chose de dangereux. Occupez-vous donc à nous civiliser toutes ces folies. De notre temps, c'était plus facile. Elles arrivaient une à une. On n'était pas submergé ; on se les disputait. / Vous avez une tâche sublime. Faites-les penser. Je ne sais rien de plus beau que Didon, l'ennemie des Romains ennoblie par Virgile. Elles viennent au milieu de vous porter leurs armes. Saisissez-les, telles qu'elles sont[2].

On voit que Barrès comprend l'avant-garde à partir de son propre parcours. Il attend des Dadas qu'ils s'assagissent après la nécessaire phase de révolte ; qu'ils trouvent, pour les « meilleurs » d'entre eux, leur voie propre, débouchant comme il se doit sur une forme de classicisme littéraire bien tempéré et « civilisateur ». C'est ce que Barrès affirme encore, à la veille de sa mort, dans « Salut à de jeunes écrivains », un texte placé en postface de l'enquête de Rambaud et Varillon, et où il exprime un espoir nuancé de prudence devant les nouvelles générations littéraires :

> Charmes, fantômes, mandragores, dadas, vieilles songeries, jeunes extravagances, laissons bouillir la marmite des sorcières, car nul ne sait par quels détours, après quelles expériences, s'affirme une vocation et se dégage la simplicité toute nue. Je reconnais à votre élan vos droits, et je ne vois pas encore votre nature vraie[3].

Pas sûr que cet appel à l'assagissement classique, exprimé dans une grandiloquence désormais bien datée, ait eu beaucoup d'écho auprès d'un Breton ou d'un Soupault. En revanche, le parcours d'Aragon ne manque pas de fournir de troublantes similitudes avec ce programme barrésien…

[1] Maurice Martin du Gard, *Les Mémorables*, *op. cit.*, p. 324.
[2] Barrès, *N'importe où hors du monde*, *op. cit.*, p. 136-138.
[3] Pierre Varillon, Henri Rambaud, *Enquête sur les maîtres de le jeune littérature*, *op. cit.*, p. 290-291.

VI. LES MASQUES BARRÉSIENS DE LOUIS ARAGON (1908-1948)

1. Un rapport discipulaire entre aveu et dénégation

1.1. Du danger des Prix de français

Parmi les trois fondateurs de *Littérature*, Aragon est sans doute l'écrivain le plus marqué par l'imprégnation de Barrès, envers lequel il multiplie, en pleine période dada, les gestes d'hommage. Il faut dire que l'auteur du *Paysan de Paris* fera lui-même, à plusieurs occasions, l'aveu explicite de son admiration persistante pour l'écrivain lorrain, malgré les ambivalences inévitables du rapport discipulaire entretenu avec ce « maître » paradoxal[1]. Ces révélations autobiographiques surgiront en fait assez tard, dans le courant des années 1950 et 1960, alors qu'Aragon est devenu, comme directeur respecté des *Lettres françaises*, un mandarin de la politique culturelle communiste, et au-delà, un écrivain en bonne voie de patrimonialisation nationale.

La critique cite deux textes significatifs à l'appui de ce « barrésisme » aragonien. D'abord un article de 1948, publié dans *Les Lettres françaises*, où Aragon n'hésite pas à affirmer l'« actualité de Barrès » et à reconnaître en passant ce qu'il lui doit depuis la découverte, à onze ans, de l'anthologie de l'abbé Bremond, *Vingt-cinq années de vie littéraire*. C'est en effet par cet ouvrage, offert comme prix de français alors qu'il est collégien à l'école Saint-Pierre, qu'il aurait été initié à l'œuvre barrésienne ; cet épisode est raconté dans les termes de ce qu'il faut bien appeler un récit fondateur : « La lecture de ce livre fut pour moi un grand coup de soleil, et il n'est pas exagéré de dire qu'elle décida de l'orientation de ma vie[2]. » On retrouve ce même élément autobiographique dans les premières pages du recueil d'essais *La Lumière de Stendhal*, publié en 1954, et dans lequel est inséré le texte de 1948. Aragon y évoque encore l' « enivrement » que fut pour lui la lecture de l'ouvrage de Bremond – un enivrement qui allait à « l'encontre de la pensée

[1] Notre analyse des rapports entre Aragon et Barrès est redevable en partie, pour la constitution de notre corpus, au travail précieux de recension des références barrésiennes dans l'œuvre d'Aragon, effectué par Nathanaël Dupré la Tour : « Aragon barrésien : une introduction », *Recherches croisées Aragon/Elsa Triolet*, n° 8, 2002, p. 93-116.

[2] Louis Aragon, *La Lumière de Stendhal*, Paris, Denoël, 1954, p. 261-262.

barrésienne d'alors » (celle des années 1900)[1]. Enfin, en 1968, dans l'un des entretiens qu'il accorde à Dominique Arban, il précise la nature de cette découverte éblouie : « C'est [dans cette anthologie] que j'ai découvert un certain nombre de choses, touchant l'écriture et, au-delà des problèmes qu'elle pose, j'ai éprouvé une espèce de passion pour Barrès, lequel a joué sur mon développement intellectuel un rôle indiscutable ; je ne l'ai jamais renié depuis[2]. »

Ces propos sont étonnants à plus d'un titre : par leur caractère tardif, sans doute ; mais surtout parce qu'ils s'insèrent dans un contexte où le fait d'afficher ainsi son affiliation à Barrès a de quoi surprendre, venant d'un des piliers intellectuels du PCF. D'autant que, dans ces années d'après-guerre, l'écrivain lorrain est devenu une figure définitivement surannée, malgré les tentatives périodiques de réactualisation de son œuvre, et surtout infréquentable idéologiquement, tandis qu'agit la mémoire, à la fois refoulée et omniprésente, des abominations du régime de Vichy[3]. Par là, l'affirmation d'Aragon de son attachement à Barrès transgresse un impératif éthique tacitement accepté par la gauche intellectuelle ; elle pouvait d'ailleurs s'apparenter aux tentatives, menées dans ces mêmes années par les « Hussards » (donc à l'autre bout du spectre idéologique), de réhabiliter les auteurs « proscrits » d'avant-guerre[4].

L'importance quasi existentielle conférée à cette influence est, elle aussi, étonnante : Aragon devrait à Barrès rien moins que sa vocation d'écrivain ; c'est même l' « orientation de sa vie » qui aurait dépendu de cette découverte primordiale. Par-delà les paramètres contextuels (sur lesquels nous reviendrons) qui peuvent expliquer en partie la nécessité de procéder, à ce moment-là, à une telle reconnaissance symbolique, la récurrence de l'aveu d'admiration doit nous conduire à questionner ses implications concrètes. Si l'on prend Aragon au mot, en quoi Barrès a-t-il effectivement joué un rôle « essentiel » dans sa vocation d'écrivain ? Si on l'en croit, il y a sans doute eu, au départ, une révélation

---

[1] *Ibid.*, p. 9.

[2] *Aragon parle avec Dominique Arban*, Paris, Seghers, 1968, p. 25.

[3] Voir Henry Rousso, *Le Syndrome de Vichy, de 1944 à nos jours*, Paris, Seuil, coll. « Points/Histoire », 1990.

[4] Voir par exemple les articles de Roger Nimier, regroupés dans ses *Journées de lecture* (Paris, Gallimard, 1965), et dans lesquels l'auteur du *Hussard bleu* a tenté de réhabiliter dans le paysage littéraire français certains auteurs prétendument « victimes » de l'épuration, comme Céline, Marcel Jouhandeau, Paul Morand, André Fraigneau, ou encore Jacques Chardonne, voire des écrivains suspects d'avoir nourri idéologiquement le régime de Vichy, comme Barrès. Il s'agit là d'une démarche qui se veut essentiellement littéraire (il n'y est pas question directement de politique), mais aux implications idéologiques évidentes. Le geste d'hommage entrepris par Aragon en 1948, et réaffirmé en 1954, prenait le risque d'être lu, paradoxalement, comme une contribution à cette contestation « hussarde » du « résistantialisme »…

esthétique : « …c'est ce livre-là [l'anthologie de Bremond] qui m'a fait rechercher désormais non seulement l'histoire racontée, mais le plaisir physique de la prose[1]. » Mais cette influence s'est exercée aussi, chez lui, sur un plan plus immédiatement pratique, comme d'autres indices de ses déclarations nous le laissent penser : l'écrivain lorrain lui aurait fourni, en quelque sorte, un « scénario auctorial » où puiser les éléments d'une posture d'écrivain cohérente, considérée comme légitime, et cela à différentes étapes de sa carrière – des étapes vécues le plus souvent comme difficiles à négocier, à la fois en termes d'identité personnelle et de socialisation littéraire.

Ce scénario auctorial implique, bien entendu, une certaine conception du statut de l'écrivain, de son rapport à l'« écriture » et à ses « problèmes », comme Aragon le souligne lui-même. Il se rattache aussi, comme on l'a vu, à une « tradition », avec ses rites consacrés et ses hommages paradoxaux qui prennent la forme de quasi-genres littéraires. L'auteur d'*Anicet* n'échappe pas à cet héritage ambigu, même s'il en subvertit la portée, afin de le concilier – non sans heurts – avec ses engagements au sein de Dada et du surréalisme, puis plus tard au sein du Parti. C'est donc à partir de cette hypothèse d'un scénario auctorial « productif » que nous tenterons de comprendre l'importance de Barrès aux yeux d'Aragon, et la façon dont ce dernier a pu s'approprier partiellement sa posture d'auteur, en usant pour ce faire de stratégies complexes – et parfois contradictoires.

Plusieurs « moments » doivent être distingués dans ce processus ambigu de réappropriation. D'abord les années Dada, entre 1918 et 1924 : durant cette période, c'est l'auteur du *Culte du Moi* et de *L'Ennemi des lois* qui paraît singulièrement présent à l'horizon des préoccupations du jeune Aragon ; on l'a vu déjà, notamment, à propos du procès de mai 1921. Les références à l'écrivain égotiste deviennent en revanche beaucoup plus rares durant la période proprement surréaliste, entre 1924 et 1930[2]. Il faut attendre le mitan des années 1930, au moment où l'auteur des *Cloches de Bâle* théorise sa propre conception du « réalisme socialiste », pour que Barrès retrouve une place non négligeable – et paradoxale – dans ses écrits. Le Barrès égotiste aura fait place, en effet, à l'auteur du *Roman de l'énergie nationale*.

[1] « Lectures d'enfance », réponse à une enquête des *Lettres Françaises*, 20 juillet 1950, p. 309-310.
[2] Voir sur ce point Nathanaël Dupré la Tour, *art. cit.* Dans la liste chronologique des références à Barrès, les occurrences diminuent fortement pour les œuvres proprement surréalistes d'Aragon.

Il convient de remarquer, au préalable, que si durant la période dada, Barrès est présent de manière significative chez Aragon, il demeure malgré tout une référence marginale parmi les figures qui doivent définir la modernité que le jeune écrivain appelle de ses vœux – un panthéon constitué, comme on le sait, par les noms d'Isidore Ducasse, de Rimbaud, de Jarry, voire d'Apollinaire, pour les prédécesseurs ; de Jacques Vaché, de Breton et de Tzara pour les contemporains. Cette marginalité n'empêche pas cependant la référence barrésienne de posséder une valeur exemplaire, même si celle-ci est admise de façon plutôt indirecte par Aragon. C'est que Barrès fournit un précédent qu'il n'a pas voulu passer tout à fait sous silence. Son exemple présente alors une focale différente, et en quelque sorte décalée, pour interroger les rapports entre l'écrivain et son œuvre, et plus généralement la frontière mouvante entre l' « art » et la « vie » – autant de questions que Barrès avait déjà posées à sa façon, et auxquelles il avait apporté ses propres réponses qui, pour insatisfaisantes qu'elles parussent, n'en restaient pas moins une possibilité du « devenir-écrivain » dans la « modernité », à l'instar de Rimbaud ou de Jacques Vaché. Barrès fournit en même temps un autre de ces modèles d'écrivains non réductibles à leur seule activité littéraire : interroger ou rejouer la posture barrésienne, c'est pour Aragon une occasion de déplacer les enjeux de la littérature hors des pures questions esthétiques, pour les réinscrire sur un horizon plus largement éthique.

On peut légitimement se demander pourquoi la référence à Barrès disparaît presque totalement chez Aragon avec le passage au surréalisme. Il nous semble que la période dada, au contraire de celle qui s'ouvre avec *Une vague de rêves* et le *Manifeste du surréalisme*, a été vécue par lui comme une phase d'instabilité esthétique et idéologique. Face à la *tabula rasa* culturelle à la fois proclamée et insidieusement redoutée, il s'agissait, pour le jeune écrivain, de se chercher des (contre-)modèles aptes à légitimer sa « révolte ». Le canon littéraire qu'il se constitue dans ces années-là, en lien étroit avec les engouements des autres futurs surréalistes, aurait servi en quelque sorte à pallier le déficit d'armature théorique, et à baliser sa recherche d'une façon nouvelle d'être écrivain. A son échelle, la référence barrésienne assume, elle aussi, ce rôle.

Enfin, convoquer Barrès à ce moment de sa carrière, c'est aussi, pour Aragon, utiliser un élément de distinction, si l'on peut dire, face à l' « inculture » volontaire de Dada, étape nécessaire de la « révolte », mais qui pouvait passer pour une forme de facilité. Conjointement aux références antiquisantes et classiques qu'on trouve parodiées dans un

texte comme *Les Aventures de Télémaque*, Barrès agirait comme un facteur d'« antimodernité », sorte de provocation au sein de la provocation. Avec l'auteur du *Culte du Moi*, de même qu'avec Fénelon dans le *Télémaque* et le style « tenu » d'*Anicet*, Aragon semble faire jouer sa culture personnelle et générationnelle comme un facteur clivant au sein du groupe dada. C'est ce que démontrait déjà en partie, on l'a vu, le procès Barrès. Aragon reconnaîtra plus tard, en 1935, en une sorte d'autocritique, que la cohérence du groupe surréaliste (dont le noyau est formé par les rédacteurs de *Littérature*) a tenu aussi à ses références culturelles communes, références de classe mais aussi nationales, et dont Barrès a pu passer à la fois pour un représentant et un théoricien : « [Le groupe surréaliste] auquel j'ai appartenu possède jusqu'à la caricature les traits essentiels des porteurs de culture de notre pays[1]. »

Voilà donc les hypothèses que nous allons étayer dans les pages qui suivent. Nous le ferons à partir des principaux récits que publie Aragon durant la période dada, et où se laisse percevoir une influence barrésienne sensible, ou à tout le moins un cadre de réflexion où cette influence prend son entière signification : *Anicet ou le panorama, roman* (1921), *Les Aventures de Télémaque* (1922), et *Le Libertinage* (1924)[2]. Comme le souligne Yvette Gindine[3], ces textes constituent autant de prises de position dans le débat sur la modernité littéraire, et instaurent par là un rapport dialectique – et parfois sourdement polémique – avec la doxa du dadaïsme, puis avec le surréalisme naissant. Or, nous verrons que la mobilisation des références barrésiennes est aussi une façon de se positionner dans ce débat. Elle permet notamment à Aragon d'articuler les questionnements éthiques à une redéfinition de l'égotisme, ainsi qu'à une conception de l'anarchisme individualiste devenue difficile à concilier avec le souci de l'action politique directe, qui se manifeste progressivement dans ces années-là. On le sait, l'exemple barrésien s'est construit en grande partie sur ces tensions entre littérature pure et souci de la responsabilité, entre

[1] Louis Aragon, *Pour un réalisme socialiste* [1935], p. 79, cité par Roger Garaudy, *L'itinéraire d'Aragon : du surréalisme au monde réel*, Paris, Gallimard, 1961, p. 20.

[2] Sauf indication contraire, nous citerons les œuvres romanesques d'Aragon dans les éditions suivantes : *Anicet ou le panorama, roman*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1972 ; *Les Aventures de Télémaque,* Paris, Gallimard, coll. « L'Imaginaire », 1997 ; *Le Libertinage*, Paris, Gallimard, coll. « L'Imaginaire », 1977. Pour les notices et les variantes, nous nous référons aux *Œuvres romanesques complètes* (I), édition publiée sous la direction de Daniel Bougnoux (avec la collaboration de Philippe Forest), Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1997.

[3] Yvette Gindine, *Aragon prosateur surréaliste*, Genève, Droz, 1966, p. 1-3.

désengagement égotiste et désir d'action. Nous nous attacherons aussi à l'importance des gestes d'hommage (ambigus) qui accompagnent ces réélaborations idéologico-esthétiques du « barrésisme ». Gestes visibles à la fois dans les chroniques et articles que publie Aragon dans les différentes revues auxquelles il collabore (en particulier *Littérature* et *Paris-Journal*), mais aussi dans certaines manifestations symboliques : le procès Barrès, bien sûr, à propos duquel nous avons déjà relevé l'importance de la contribution d'Aragon, ainsi que la visite à l'écrivain, que le jeune auteur effectue en 1923, et sur laquelle nous allons nous attarder un peu.

1.2. La visite à Barrès, ou comment (ne pas) s'en débarrasser

La visite à Barrès peut sembler, dans le riche parcours d'Aragon, bien anecdotique. Et pourtant, nous y avons insisté, il s'agit là d'un rituel typique du « barrésisme », qui s'inscrit lui-même dans la longue tradition de la « visite au grand écrivain », qu'il réactualise toutefois et dont il singularise le cérémonial. Dans le cas d'Aragon, cette visite est d'autant plus intéressante qu'elle condense des enjeux qui sont au croisement de cette tradition et des préoccupations toutes personnelles du jeune écrivain. Il se trouve que nous possédons des textes d'Aragon qui la documentent : deux lettres à Barrès (recueillies par Emilien Carassus[1]), et un compte rendu de la visite, publié en janvier 1924 dans une revue alors plutôt confidentielle, *L'Information d'Extrême-Orient*, qui paraît à Saïgon. Selon Emilien Carassus, il ne fait pas de doute que la visite a eu lieu[2]. Si l'on se fie aux deux lettres envoyées à Barrès, elle aurait été fixée dans les tout premiers jours d'avril 1923, soit quelques mois avant la mort de l'auteur lorrain.

Le ton des lettres témoigne à lui seul de l'ambiguïté de la démarche d'Aragon, comme le remarque Emilien Carassus à propos de la première missive envoyée au « maître » : « On voit bien dans cette lettre, où s'unissent curieusement – mais habilement – l'irrespect désinvolte et le respect admiratif, l'ambiguïté des sentiments du jeune Aragon à l'égard de

[1] Emilien Carassus, « De quelques surréalistes et du "Procès Barrès" (Lettres inédites de Louis Aragon et de Pierre Drieu la Rochelle à Maurice Barrès) », *art. cit.*, p. 151-168.
[2] *Ibid.*, p. 154.

Barrès[1]. » Dans cette lettre du 30 mars 1923, l'auteur d'*Anicet* articule en effet sa demande d'entretien de façon assez peu déférente :

> Monsieur, j'ai passé ma vie à me retenir d'aller vous voir. Je me défiais de vous, à cause du rôle louche que vous avez joué dans mon adolescence, et un peu au delà. Je n'attendais pas une occasion propice : je vous ai suivi au bois de Boulogne, je vous ai regardé dans votre voiture, un peu comme Ravaillac avant de prendre son élan. […] il me plaît assez qu'une occasion de dernier ordre s'offre à moi de vous demander un moment d'entretien. Avec un plaisir très vif, je gâche à la façon la plus vulgaire cette réserve que j'avais entrepris d'observer envers vous. Cela se présente au pire. Il fallait donc ce ton cavalier qui n'en impose à personne pour vous demander de me recevoir demain Samedi Saint ou le dimanche de Pâques à l'heure qu'il vous plaira. / Croyez, Monsieur, que je me venge à peine de tout ce que vous m'avez volé de solitude et de liberté d'esprit en supprimant ici la politesse règlementaire et l'expression médiocre d'une admiration qui n'est pas sans mélange[2].

On perçoit ici l'acte performatif pour le moins contradictoire que constitue cette lettre, à la fois sollicitation et expression d'un rejet. Aragon semble concevoir son admiration comme répondant à une nécessité externe, involontaire, à laquelle il a été en quelque sorte forcé de se plier – et dont il se « venge » précisément parce qu'elle s'est faite contre sa volonté. L'hommage, au moment où il se manifeste, se trouve contrarié, réalisé comme de mauvais gré. Par là, cette demande présente la même ambiguïté que les pseudo-canulars organisés avec les autres rédacteurs de *Littérature* – on pense notamment, dans un genre très voisin, à la demande de préface des *Lettres* de Jacques Vaché. Aragon demeure cependant le seul des futurs surréalistes à avoir parachevé le cycle de ces hommages rituels à Barrès – par la visite à l'écrivain « réel », et enfin par l'article à valeur nécrologique que forme le récit de cette même visite, en janvier 1924. Il pousse ainsi jusqu'à son point de tension ultime ce rapport double, marqué à la fois par la dérision et par le désir de reconnaissance.

Cette apparente désinvolture permet en fait, à chaque fois, une double lecture. On peut d'abord interpréter l'insolence de la lettre dans le contexte de la réception barrésienne : Aragon en disciple détaché et impertinent, qui cherche maladroitement à « tuer le père », comme le jeune Barrès son mentor spirituel Renan dans *Huit jours chez Monsieur Renan*. Une telle lecture expliquerait pourquoi l'ancien « prince de la jeunesse » a sans doute

[1] *Ibid.*, p. 154.
[2] *Ibid.*, p. 153-154.

accepté de recevoir Aragon, reconnaissant en lui un avatar de ses disciples-types – un avatar brillant, précédé d'une belle réputation, et avec l'exotisme dada en sus. Mais cette démarche autorise une seconde interprétation, à vrai dire concomitante avec la première. Par son insolence calculée, Aragon marque ses distances avec une admiration qui pouvait le compromettre aux yeux des autres membres du groupe dada ; à cette fin, l'usage de l'impertinence maintient toujours la possibilité de se dédire. L'auteur d'*Anicet* n'hésite pas en effet à refuser violemment tout rapprochement avec Barrès, lorsque la comparaison devient trop insistante et qu'elle cherche à le détacher des autres membres du mouvement.

Jacques Rivière a pu faire les frais d'un tel principe. On se souvient que dans son compte rendu des *Aventures de Télémaque*, paru dans la *NRF*, celui-ci tirait un parallèle entre la carrière de Barrès et celle du jeune écrivain – en prédisant à ce dernier qu'il pourrait tomber dans la même rigueur dogmatique que le premier, à trop s'enferrer dans une révolte stérile :

> En lisant Aragon, je pense à Voltaire sans doute, mais encore plus au premier Barrès, dans le scepticisme de qui l'on sait tout ce qui était virtuellement inclus d'affirmation et de système. / Aragon, d'ailleurs, n'a pas réussi à se déprendre de Barrès et, s'il était tout à fait sincère, il avouerait que ce qu'il continue d'admirer en lui, c'est l'homme qui a pris une attitude. / Dada a été, pour Aragon, un moyen de manifester, de prétendre au lieu de créer[1].

Aragon n'hésite pas à répondre à Rivière, dans *Paris-Journal*, sous la forme d'une mise au point particulièrement virulente. Il y affirme d'abord que ce qui l'a poussé à écrire ne doit rien à Barrès (contrairement à ce qu'il affirmera en 1948), mais à la volonté de se rapprocher des « quelques esprits qui sont aujourd'hui tout ce qui me rattache encore à un monde où il y a de quoi rire d'entendre les gens de votre espèce signaler les dangers » : « L'admiration que j'ai ne va pas à un Barrès, mais à quelques-uns de ceux qu'on s'est bien facilement habitué à considérer comme mes amis[2]. » Il refuse dans le même temps toute interprétation qui réduirait son activité littéraire à des choix de carrière, en réaffirmant son idéal d'irresponsabilité (celui qu'il avait mis en avant durant le procès Barrès), et en

[1] Jacques Rivière, « *Les Aventures de Télémaque*, par Louis Aragon » (*La NRF*, 1er avril 1923), dans *Études*, *op. cit.*, p. 114-115.
[2] Louis Aragon, « Lettre ouverte à Jacques Rivière » (*Paris-Journal*, 6 avril 1923), dans *Œuvres romanesques complètes* (I), *op. cit.*, p. 1064.

s'opposant implicitement au contre-modèle de Cocteau et autres « auteurs à gros tirages » :

> J'aurais pensé que vous me connaissiez assez, encore que bien peu, pour savoir que les conséquences de mes actes ne comptent pas pour moi. […] Il est temps de faire bon marché de votre idéal de pion. Croyez que je me soucie assez peu de ma « carrière d'écrivain », et que, somme toute, assez peu disposé à discuter avec un individu qui dans vingt ans publiera toujours des études sur Edmond Jaloux, et passera l'encensoir à des Cocteau quand ceux-ci voudront en donner par la gueule des jeunes auteurs à gros tirage, je n'ai rien à répondre, n'ayant pas de rayon cérébral où élaborer de petites gifles à votre taille, à un article qui, comme toute votre personne du reste, relève du pied quelque part[1].

La violence du ton utilisé par Aragon, pour attaquer une figure pourtant relativement bienveillante à son égard, trahit sans doute le fait que Rivière a mis le doigt sur un véritable tabou au sein du groupe dada : les principes mêmes de carrière littéraire et de réussite. Or, il se trouve que Barrès, dans la tradition qui lui est attachée, a fourni exemplairement un modèle de carrière accomplie ; on sait aussi qu'il est rapidement devenu, à son tour, un intermédiaire souvent sollicité par les jeunes écrivains, et devant offrir à ces derniers un tremplin opportun.

A cette lumière, on peut donc aussi souligner la valeur stratégique des lettres d'Aragon, qui ne sont pas seulement l'expression d'un « sentiment » d'admiration, mais qui cherchent à faire usage de l'autorité de Barrès à des fins précises. Dans la seconde lettre que le jeune auteur lui envoie, dans le courant d'avril 1923, il lui demande en effet de bien vouloir participer à la survie de *Paris-Journal*, dont il est devenu rédacteur en chef à la demande de Jacques Hébertot, le directeur du Théâtre des Champs-Elysées, mais qu'il se voit alors obligé d'abandonner. Il souhaiterait notamment de sa part « un article ni politique, ni particulier », à « mettre en tête de cet hebdomadaire à la dérive ». La sollicitation lui permet aussi de trouver, après coup, une justification à sa visite – tout en mettant en évidence le fait qu'il ne pouvait accepter le caractère spontané de cette dernière : « Il me plaît, Monsieur, de trouver après coup une raison d'être à la visite que je vous ai faite[2]. » Comme le remarque Carassus, « il est assurément plaisant de voir Aragon s'adresser à Barrès, au moment même où, dans [la réponse à Rivière], il prétend lui refuser

[1] *Ibid.*
[2] Carassus, *art. cit.*, p. 154.

son admiration et, qui plus est, demander son appui pour *Paris-Journal*[1] ». Une telle ambivalence n'empêche toutefois pas Aragon, on le voit, de reconnaître à Barrès son autorité d'écrivain – et l'efficacité pratique de celle-ci.

Le récit de la visite au « maître », publié en janvier 1924 dans *L'Information d'Extrême-Orient*[2], offre le même type d'ambivalence que dans les lettres, tout en développant quelques thèmes qui éclairent en partie les raisons de cette fidélité d'Aragon au « barrésisme ». Comme dans les lettres s'y mêlent insolence et marques de respect, une tension à vrai dire perceptible dans presque chaque phrase du texte. Ce faisant, Aragon ne fait que reconduire une tradition déjà bien établie. Le récit de la visite constitue, comme on l'a vu, une des étapes possibles de ce rituel : il l'accompagne et le parachève, et prend par là valeur de genre textuel à part entière. Un genre dont le ton généralement déférent subit parfois un infléchissement fortement ironique, et devient « demande de congé[3] » : la visite offre alors l'occasion d'une véritable démystification du « grand écrivain »[4]. Le texte d'Aragon participe sans aucun doute d'une forme de désacralisation de la figure barrésienne – qui est à l'œuvre, à cette époque, aussi bien chez les disciples fidèles, comme Montherlant ou Drieu la Rochelle[5], que chez ceux qui organisèrent le procès de 1921. Il constitue ainsi, pour l'auteur d'*Anicet*, une forme d'adieu et de déprise définitive, d'autant que s'y ajoute une seconde dimension : celle de l'hommage nécrologique, Barrès étant mort le mois précédent la publication de l'article.

Dans les faits, l'insolence d'Aragon se nourrit moins d'une opposition idéologique (évoquée de façon plutôt indirecte) que d'une confrontation générationnelle. On sait que cette dimension a été, sa carrière durant, essentielle dans la définition de sa posture d'écrivain – et qu'elle l'a été, identiquement, pour Barrès. Elle est convoquée dès qu'il s'agit de s'attribuer une place dans l'histoire littéraire récente, ce qui nécessite le plus souvent de faire le coup de force contre les écrivains dominants. On le voit notamment dans les lettres qu'Aragon échange avec Gide, comme par exemple dans cette réaction à

---

[1] *Ibid.*, p. 156.
[2] « Barrès » (*L'Information d'Extrême-Orient*, 28 janvier 1924), dans Louis Aragon, *Chroniques I (1918-1932)*, *op. cit.*, p. 183-186.
[3] Denis Pernot, « Chez M. Barrès », *art. cit.*, p. 118.
[4] Barrès n'est pas le seul à subir ces visites « démystificatrices » ; on connaît, dans le même ordre d'idée, la visite à Gide d'Arthur Cravan, et son compte rendu irrévérencieux. Voir André Breton, *Anthologie de l'humour noir*, Paris, Jean-Jacques Pauvert/Le Livre de Poche, 1966, p. 326-331.
[5] Voir Henry de Montherlant, « Barrès s'éloigne », *Aux Fontaines du désir*, Paris, Gallimard, 1954, p. 53-75. On trouve le même ton désinvolte dans les quelques lettres envoyées par Drieu à Barrès.

propos d'une phrase du grand auteur, dont il feint de ne pas saisir les intentions : « Je comprends assez mal le langage de votre génération, mais ce n'est pas lui que vous parlez d'habitude[1]. » On retrouve aussi cette conception offensive de l'idée de génération au cœur du *Projet d'histoire littéraire contemporaine*, ainsi que nous le précise Aragon dans ce qui devait constituer le texte liminaire de l'ouvrage, *Agadir*. Voici la définition qu'il donne de cette notion dont l'extension reste parfois difficile à circonscrire :

> Un petit nombre de faits éclatants, moins par leurs effets que par leur valeur parlante, marque d'un sceau commun toute une génération ; et de les avoir connus, de les avoir reçus comme un choc vers le même âge, vers le même instant de leur esprit, unit d'une façon mystérieuse, indélébile, quelques milliers d'individus si dissemblables qu'on ne comprend pas dès l'abord ce qui crée entre eux cet air de famille, cette parenté vexante. […] les manières de penser, les associations d'idées, voilà qui constitue les traits de cette ressemblance, voilà ce qui nous permet d'écrire avant toute chose le mot de génération, ce qui rend naturel que je parle ici de ma génération. C'est d'elle, que je le veuille ou non, que je puis écrire l'histoire[2].

L'idée de génération permet aussi à Aragon de se projeter dans un futur, où il se refuse à jouer à son tour le rôle de maître – ultime et décisive distinction générationnelle… à laquelle, comme on le sait, il ne se conformera pas : « Si à l'âge de Gide des jeunes gens par extraordinaire viennent me voir, c'est à coups de pied que je les ferai sortir. Je ne comprendrai plus rien, j'espère, à ce qui les intéressera. Je serai sourd, enfoncé dans moi-même, hostile, hargneux, inaccessible[3]. » Pour ce qui est de son rapport à Barrès, Aragon avait déjà insisté, dans sa seconde lettre, sur l'irréductible différence générationnelle les séparant : « Je vous l'ai dit, je ne crois pas que d'une génération ou deux à l'autre les raisons d'agir restent compréhensibles, et la sympathie possible, mais tant pis[4]. » Le récit de sa visite souligne, lui aussi, la divergence des points de vue liée à l'âge des protagonistes : « Ce n'était pas moi que [Barrès] interrogeait : on eût dit quelque savant questionnant un nègre sur l'Équateur[5]. » Barrès aurait interrogé en effet son cadet sur les goûts littéraires de la jeunesse, sur la distinction entre « bar » et « café », sur les titres des recueils poétiques d'Apollinaire… Il est présenté comme un écrivain ignorant

[1] Lettre de Louis Aragon à André Gide, mi-août 1920, citée dans Louis Aragon, *Papiers inédits. De Dada au surréalisme (1917-1931)*, *op. cit.*, p. 161.
[2] Louis Aragon, *Projet d'histoire littéraire contemporaine*, *op. cit.*, p. 3.
[3] Louis Aragon, *Papiers inédits*, *op. cit.*, p. 26-27.
[4] Lettre de Louis Aragon à Maurice Barrès, avril 1923, citée dans Carassus, *art. cit.*, p. 155.
[5] « Barrès » (*L'Information d'Extrême-Orient*, 28 janvier 1924), dans Aragon, *Chroniques* I, *op. cit.*, p. 184.

superbement son époque, ne connaissant aucun auteur moderne qui compte, et vivant retiré dans une vie de provincial à Paris. Assurément, l'ancien « prince de la jeunesse » se trouve réduit ici à l'image la moins susceptible d'assurer sa survie auprès des « jeunes gens ».

Et pourtant, l'insistance sur le facteur générationnel tient aussi à la valeur de témoignage de ce récit, qui met en scène les espoirs d'un visiteur souhaitant rappeler à son aîné ses idéaux de jeunesse. Aragon a fait le déplacement pour attester en quelque sorte de la survivance chez Barrès – derrière le masque du député nationaliste – de l'anarchiste égotiste. Ce dernier resurgit effectivement, dès qu'il se déprend de son rôle officiel : « L'ancien anarchiste, je le retrouvais donc quand il se relâchait, puis quelque chose en lui se figeait, qui lui rappelait son rôle et l'attitude enfin prise et gardée. » Il faut, en fait, qu'Aragon joue à son tour le rôle du « jeune homme entrant dans la vie l'injure à la bouche » pour que Barrès retrouve en quelque sorte son « naturel » : « Je lui refusai âprement mon secret. Il s'humanisa ! »

Aragon se présente ainsi comme le disciple authentique, parce qu'irrévérencieux, et celui qui a accès, par cette désinvolture, au caractère « essentiel » du maître.

En fait, si les propos rapportés de l'écrivain lorrain mettent largement en évidence la rupture générationnelle, ils soulignent aussi des formes de continuité entre le maître et son disciple récalcitrant, qu'Aragon a beau jeu de retranscrire, sans chercher réellement à les contester. Ainsi lorsque Barrès reconnaît la similitude des carrières et de leurs enjeux : « Nous avons posé quelques problèmes essentiels. Nos successeurs n'ont rien fait. Votre départ à vous autres, aujourd'hui, ressemble étrangement au nôtre : vous remettez enfin tout en question. » Et Aragon de s'exclamer : « Que d'inquiétude derrière ces propos ! » Il n'empêche qu'il y a là une forme de reconnaissance, voire d'adoubement : Barrès a tracé un parallèle entre sa génération et celle d'Aragon, rendues solidaires par le désir de tout « remettre en question » et de résoudre les mêmes « problèmes essentiels ». Cette reprise se ferait d'ailleurs par-dessus la génération intermédiaire, ces « successeurs » indignes dans lesquels il est difficile de ne pas reconnaître la génération des Gide et des Valéry. Enfin, Aragon représenterait en lui-même, aux yeux de Barrès, un type de jeune homme relevant d'une continuité plus large que ce cadre générationnel : une nouvelle incarnation du Français chevaleresque, dont l'insolence ne serait que le masque de ses mérites véritables : « Vous ne me gâcherez pas votre personnage, s'écria-t-il, vous êtes l'insolence

traditionnelle de cette race : vous vous appelez tour à tour Lancelot ou Lauzun… ». On voit que Barrès, à nouveau, intègre cavalièrement son cadet à sa mythologie nationale – sans qu'Aragon cherche pour autant à le démentir. Indirectement, par la seule retranscription de ces propos (véridiques ou non : rien ne permet bien sûr de le savoir avec certitude), Aragon autorise une lecture qui réinscrirait sa figure d'auteur dans la tradition française – mais en se réservant la liberté de prendre, à tout moment, ses distances avec cette dernière et avec les propos de Barrès. Ce récit permet donc de réaliser une stratégie ambiguë, qui n'est pas sans faire penser à la demande de préface pour les lettres de Jacques Vaché : il s'agit d'obtenir la reconnaissance de Barrès, tout en le désavouant.

La fin de l'article d'Aragon est tout à fait significative, elle aussi. Elle montre que s'il y a malgré tout continuité et survivance du « barrésisme » chez les cadets, cela ne pourra se faire que par le détournement symbolique, et à travers la figure, chère à Gide, du « fils perdu ». Aragon rappelle en effet, dans sa conclusion, la mort récente de Philippe Daudet, le fils du leader d'Action française Léon Daudet, qui se serait tué par amour pour Germaine Berton, l'assassin du chef des Camelots du Roi – un « fils perdu » plus fidèle que Barrès au Philippe d'*Un homme libre* :

> Mais quel signe n'est-ce pas pour moi que d'avoir vu s'opposer à cette vie une mort qui n'a précédé que d'une semaine la mort de l'anarchiste Barrès : celle d'un enfant qui portait le prénom de l'Homme libre, Philippe, qui n'attendit pas pour mourir l'assurance d'avoir enfin des funérailles nationales[1].

Les « signes » permettent donc au « barrésisme » véritable de survivre, à travers un Philippe plus anarchiste qu'André Maltère, et qui a su trahir, lui, sa trop lourde hérédité et son « déterminisme ». Le fait divers offre ici l'occasion à Aragon d'opposer, comme Breton lors du procès Barrès, des vies – ou plutôt des morts – « exemplaires ».

1.3. Une certaine nostalgie de la « littérature »

Nous avons insisté sur cet épisode de la visite à Barrès et du récit qui en rend compte, car il nous semble emblématique des rapports ambivalents qu'entretient Aragon avec Barrès, et au-delà, avec les figures dominantes du « pôle culturel » au sein du champ

[1] *Ibid.*, p. 185.

littéraire des années vingt. Le caractère apparemment contradictoire de sa démarche – qui est à la fois un hommage, une demande de reconnaissance par Barrès et une déprise de son « influence », voire un rejet sarcastique – pourrait être interprété sous l'angle non d'un acte spontané, mais d'une stratégie tout à fait méditée, même si elle demeure ambiguë dans ses finalités.

En convoquant ainsi Barrès une dernière fois, pour lui donner ensuite congé, Aragon tente sans doute de réhabiliter une conception de l'égotisme anarchiste dont il se sent encore proche, tout en contestant d'autres modèles concurrents – comme celui qu'André Gide promeut dans son œuvre depuis deux décennies. Comme le pense Roger Garaudy, il est possible que le « gidisme » devenu dominant lui soit apparu alors comme une posture essentiellement littéraire, dépourvue de toute authenticité[1]. Le parcours de Barrès aurait offert dans tous les cas un miroir plus fidèle du malaise intellectuel qu'Aragon lui-même traverse dans ces années-là.

D'autre part, se référer à Barrès permet à Aragon de prendre une certaine distance avec la radicalité de ses propres compagnons d'avant-garde, pour lesquels il s'agit de mener jusqu'à son terme la contestation de la littérature. C'est le cas notamment avec Breton, qui publie son manifeste quelques mois après le récit de la visite à Barrès. Nous pouvons nous risquer à avancer cette hypothèse : en reconnaissant malgré tout à l'écrivain lorrain une part de son autorité, Aragon s'attache à un modèle qui a lui-même contesté les conceptions de la littérature sacralisant l'autonomie de l'art (comme le Parnasse et le symbolisme), mais sans perdre les bénéfices de l'auctorialité. Barrès a représenté en effet sa propre « idéologie professionnelle » de l'écrivain, débarrassée des afféteries de la posture « artiste » et des excès (supposés) de « l'art pour l'art ».

Car malgré les transgressions et les provocations qu'Aragon s'autorise au sein du mouvement Dada, et qu'il exerce souvent à l'encontre de la littérature établie, il n'a jamais rompu tout à fait, lui non plus, avec l' « idéologie littéraire » défendue par les figures

[1] « Son amour pour Barrès se transformait en colère contre Gide qui avait tiré [de l' « individualisme lyrique »] non pas une loi de vivre, mais seulement une formule littéraire. […] [Gide] avait pourtant abordé le problème central qui hantait les hommes de vingt ans aux environs de 1920, mais il en avait fait de la littérature, non de la vie […]. L'individualisme barrésien rend chez Aragon, à cette époque, un son beaucoup plus pur, plus authentique, que celui de Gide. Sa vie même y est en jeu. » (Roger Garaudy, *L'itinéraire d'Aragon*, *op. cit.*, p. 32-33).

dominantes du champ littéraire. D'autres cas révèlent chez lui des ambivalences similaires ; on peut penser, justement, à ses rapports à *La NRF*. On a entrevu les liens à la fois conflictuels et admiratifs qu'il noue avec Gide et Valéry ; et on sait aussi que, tout en multipliant ses attaques contre cette forteresse de la « qualité » littéraire, il continue à faire publier la plupart de ses ouvrages surréalistes chez Gallimard, encore clairement associé à sa revue mère[1]. Il y fait même paraître son *Traité du style* (1928), où l'on trouve pourtant nombre de pages explicitement hostiles à la revue de Gide. A propos de ce dernier ouvrage, qui correspond à la fin de sa période proprement surréaliste, mais qui présente un moment d'instabilité idéologico-esthétique assez semblable au passage entre Dada et le surréalisme, David Vrydaghs a montré comment l'écrivain y valorisait malgré tout le « système idéologique » défendu à *La NRF* ; il y réhabilitait notamment le « métier littéraire » et la centralité de la figure auctoriale dans le processus créateur, à l'inverse des principes avancés dans le surréalisme bretonien depuis 1924 :

> Dans le *Traité,* la récurrence de lexèmes comme « style », « métier », « rigueur », « étude », « travail », « intérêt », « responsabilité » et leur valorisation positive ne cessent d'attirer l'attention du lecteur sur la probable adhésion d'Aragon à un système idéologique d'un niveau de généralité supérieur au système surréaliste (en ceci qu'il est accepté par un plus grand nombre d'agents dans le champ littéraire) : celui d'après lequel un écrivain est d'abord un homme de métier, et qui a du métier (idéologie professionnelle partagée par *La NRF,* le camp classique, etc.) On soulignera enfin que cette idéologie professionnelle avait été combattue par le premier surréalisme […][2].

On sait en effet qu'Aragon, durant sa période avant-gardiste, ne pourra se résigner à rejeter le roman, le genre littéraire par excellence dès cette époque – genre dont il détourne certes les codes (à vrai dire surtout ceux du roman naturaliste et psychologique), mais afin d'en exploiter les ressources, et non d'en compromettre la survie[3]. Il y a une confiance non démentie d'Aragon dans l'écriture et le métier d'écrivain qui le rend étranger, à n'en pas douter, aux appels lancés par Tzara, puis par Breton, à mettre fin à la

[1] L'édition originale des *Aventures de Télémaque* est ainsi publiée chez Gallimard dans la collection « Une œuvre, un portrait », qui cherche à publier « les meilleurs écrivains d'aujourd'hui ».

[2] David Vrydaghs, « La variation idéologique des systèmes d'adhésion », *COnTEXTES*, 2, 2007, consulté sur : http://contextes.revues.org/204.

[3] Voir ce que dit Aragon dans l' « Avant-lire » à *Anicet*, en 1964 : « A vrai dire, toujours à me baser sur ma correspondance d'alors, c'est en mars 1919 que j'ai dû montrer à Gide les quatre premiers chapitres de ce roman, où le mot roman intégré au titre par la consonance avec le mot panorama constitue un défi aux conceptions mêmes de mes plus proches amis de ce temps […]. » (*Œuvres romanesques complètes* I, *op. cit.*, p. 6).

« littérature ». Or, l'hommage irrespectueux à Barrès – à l'instar, quatre ans plus tard, du *Traité du style* – est sans doute pour Aragon une façon d'affirmer, sous la forme d'un *larvatus prodeo*, son adhésion à une telle idéologie professionnelle durant la période dada ; d'autant que, comme on l'a vu, l'auteur du *Culte du Moi* serait à l'origine de sa vocation d'écrivain, par l'exemple d'un « savoir-faire » littéraire qui va informer sa propre conception de l'écriture.

La reconnaissance de l'autorité barrésienne, sensible malgré l'insolence affichée, participerait en fait, chez Aragon, d'une stratégie globale. Il s'agit, d'une part, d'assurer ses chances de carrière à travers l'affirmation, sans cesse relancée, de la différence générationnelle – que permet, entre autres, l'adhésion à l'avant-garde. Tourner en dérision Barrès, c'est certes montrer l'échec d'une carrière qui a fini dans le conformisme et l'étroitesse idéologique ; mais c'est aussi souligner le caractère dépassé des « mandarins » littéraires, incarnations prototypiques de toute la génération d'avant-guerre – avec les réserves que l'on a vues, quand il s'agit de souligner malgré tout des continuités d'une génération à l'autre. D'autre part, Aragon continue de donner des gages à l'idéologie professionnelle dont Barrès est l'un des représentants majeurs : façon de maintenir, par la bande, les privilèges associés alors au statut d'écrivain et tels qu'ils ont pris forme, entre autres, dans le « barrésisme » : culte du « style » et d'une posture égotiste ; usage de genres consacrés (le roman), mais qu'on s'autorise à remodeler en fonction des aspirations du « moi » auctorial ; et enfin « présence » de l'auteur comme caution du sens éthique des œuvres – la visite à Barrès se présentant alors comme une mise à l'épreuve de cette caution auctoriale. Peut-être y a-t-il là une tentative de la part d'Aragon de prendre ses « garanties » contre les possibles conséquences professionnelles du nihilisme antilittéraire prôné par l'avant-garde. Du moins le recours ambigu à Barrès exprimerait-il la nostalgie, chez le jeune auteur, d'une conception « médiane » du rôle de l'écrivain, à laquelle il reste attaché malgré ses professions de foi en une modernité radicale. Certes, il s'agit de « dépasser » la « littérature » – et Barrès, le premier, a présenté une des possibilités de ce dépassement –, mais sans renoncer totalement au médium littéraire – c'est-à-dire au roman et plus généralement à l'« écriture ». Aragon en avance d'ailleurs les raisons, dans sa première préface au *Libertinage* de 1924 – préface il est vrai contradictoire dans ses jugements sur le métier d'écrivain : « La littérature, la poésie, l'art si je les défends un peu contre Dada, vieux monstre légendaire, ce n'est pas par culte de ces saint-sulpiceries

délirantes – mais je ne vois pas de raison d'abandonner un moyen commode de provoquer le scandale, ma pâture[1]. »

2. A la recherche d'un nouvel égotisme (1918-1924)

2.1. Continuité et rupture du paradigme barrésien

Si Aragon se déprend d'une certaine manière de l'ascendant direct de Barrès avec le procès de 1921 et avec le récit de sa visite à l'écrivain, il n'en poursuit pas moins, dans son œuvre du début des années 1920, une réélaboration de pans entiers du « barrésisme », comme nous allons le voir dans les lignes qui suivent. Barrès n'est certes que rarement cité de façon explicite dans les textes de fiction, mais sa présence se décèle par l'insistance d'un lexique qui doit beaucoup à son exemple, et surtout par un type de démarche littéraire, issue du *Culte du Moi*, et qui s'exprime à la fois dans le choix d'une forme et dans la primauté donnée à un faisceau de « problèmes ». Mais cette réélaboration ne peut avoir lieu, pour Aragon, qu'en amorçant une rupture avec l'esthétique des « aînés », et qu'en prenant position dans les débats idéologico-esthétiques qui parcourent alors le groupe Dada. Nous allons donc tenter de comprendre comment la référence barrésienne persiste souterrainement dans un contexte esthétique qui lui est tout à fait étranger, et où elle ne peut plus guère être revendiquée comme canonique.

Dès ses premiers articles critiques, Aragon n'a jamais hésité à affirmer la nécessité, pour sa génération, de rompre avec l'esthétique d'avant-guerre, celle qui se confond avec les surgeons de la sensibilité « fin-de-siècle » et néo-symboliste. Barrès fait partie à priori de ce rejet. Certes, pour le jeune écrivain, son aura a moins faibli que celle d'autres figures dominantes de la Belle Époque, comme Paul Bourget ou Anatole France. Barrès partage cette indulgence aragonienne avec le dramaturge Henry Bataille : « On l'ignore, il y a de Bataille à Bernstein qu'on lui compare, la distance de Barrès à Bourget. Et vous savez, Bourget, je n'en voudrais pas comme domestique[2]. »

Il n'en reste pas moins que Barrès pâtit malgré tout de la volonté de rupture exprimée par le jeune avant-gardiste. On peut le remarquer dès les premiers textes que publie ce

[1] *Le Libertinage*, p. 274.
[2] « Le Ciel étoilé – H.B. par Zéro » (*Paris-Journal*, 6 avril 1923), dans Aragon, *Chroniques* I, *op. cit.*, p. 170.

dernier, comme « Du Décor », paru en 1918. Aragon y élève le cinéma en nouveau modèle esthétique : ce médium offre désormais un accès direct à la modernité, sur le plan aussi bien formel que thématique, et rend du même coup caducs le wagnérisme et plus généralement le culte néo-romantique des « anciennes civilisations » – un culte dont Barrès a été, comme on le sait, un des principaux zélateurs :

> Assez longtemps, nous avons suivi nos frères aînés sur les cadavres d'autres civilisations. Voici venir le temps de la vie. Nous n'irons plus nous émouvoir à Bayreuth ou à Ravenne avec Barrès. Plus beaux nous semblent les noms de Toronto ou de Minneapolis. Quelqu'un a parlé de magie moderne. Comment mieux expliquer ce pouvoir surhumain, despotique qu'exercent même sur ceux qui ne le reconnaissent pas tels éléments jusqu'ici décriés des *gens de goût*, et qui sont les plus puissants contre les âmes les moins sensibles à l'enchantement des projections[1] ?

Le cinéma permet en effet de « doter d'une valeur poétique ce qui n'en possédait pas encore » et de « restreindre à volonté le champ objectif pour intensifier l'expression » ; deux propriétés qui « contribuent à faire du décor cinématographique le cadre adéquat de la beauté moderne[2] ». En rompant ainsi avec les anciens modèles, l'art cinématographique ne peut être assumé que par des hommes eux-mêmes nouveaux : « Cet art est trop profondément de ce temps pour confier son avenir aux hommes d'hier. Cherchez en avant ses soutiens[3]. »

Le cinéma n'a pas seulement permis un renouvellement esthétique ; il a offert aussi à toute une génération des modèles éthiques, à travers notamment des personnages de feuilleton comme Musidora ou Irma Vep. Aragon souligne cet aspect dans son *Projet d'histoire littéraire contemporaine*, où il remarque en passant que ces vies fictives ont été, pour les jeunes gens d'alors, plus riches d'enseignement sur le « problème intellectuel de la vie » que les « petits cas *littéraires* de Leibniz, Rimbaud ou Barrès » :

> Le feuilleton cinématographique était alors une nouveauté. […] L'entraînement où ces aventuriers précis et émouvants se trouvaient précipités, voilà qui posait pour la première fois d'une façon grandiloquente et manifeste le problème intellectuel de la vie qu'on a voulu depuis réduire à quelques petits cas *littéraires* : Leibniz, Rimbaud ou Barrès. Il était facile de généraliser du cas de *Moreno* ou d'*Irma Vep* à celui de toute créature humaine : l'impossibilité d'éviter la catastrophe terminale. A ce point étonnant de confusion morale, où les hommes vivaient, comment ceux-ci qui étaient

[1] « Du Décor » (*Le Film*, 15 septembre 1918), dans *Chroniques* I, *op. cit.*, p. 24.
[2] *Ibid.*, p. 25.
[3] *Ibid.*, p. 27.

jeunes, ne se fussent-ils point reconnus dans ces bandits splendides, leur idéal et leur justification[1] ?

Aragon opère encore une fois, à travers le cinéma, un renversement des hiérarchies établies entre haute culture et culture populaire. Même l'exemple de Rimbaud se trouve ici quelque peu dévalué. Il s'agit aussi d'étendre la fonction éthique de l'art au-delà des bornes strictes de la littérature. Mais ce déplacement n'en reconduit pas moins la nécessité de trouver un modèle éthique auquel on puisse s'identifier. Cette quête se confond d'ailleurs bien souvent avec l'histoire même du surréalisme, mouvement qui n'a cessé de se chercher des figures tutélaires, qu'elles appartiennent ou non à la littérature.

En cet immédiat après-guerre, l'esthétique de Barrès s'est donc définitivement dépréciée aux yeux d'Aragon et de sa génération, notamment avec l'apparition de nouveaux paradigmes comme le cinéma et par la revalorisation de la culture populaire. Son incompréhension des contemporains majeurs, comme Apollinaire, en lequel – selon le témoignage d'Aragon[2] – il ne voit qu'un éditeur de romans érotiques, rend en outre douteux sa capacité à reconnaître les vrais enjeux de la modernité. Et pourtant, cette relégation n'empêche pas Aragon de poursuive les questionnements éthiques qui forment l'essentiel du « barrésisme », tout en les adaptant à l'esthétique nouvelle, celle qu'inspire entre autres le cinéma. C'est ce que nous allons voir précisément à l'œuvre dans un texte comme *Anicet ou le panorama, roman*.

2.2. Anicet ou le panorama *(1921), roman barrésien ?*

Il s'agit là, on le sait, du premier texte de fiction d'Aragon, écrit à la toute fin de la guerre, et achevé au moment où Tzara est accueilli à Paris par le groupe de *Littérature*. Les moments de sa composition se reflètent en fait dans l'hétérogénéité relative des chapitres, si bien que Philippe Forest a pu voir dans cette œuvre un texte qui « dérape » : « Anicet a l'étrange beauté des récits qui dérapent et emportent leur auteur vers un terme autre que celui qui fut d'abord calculé[3]. » Ce roman laisse en effet apparaître la confrontation de différents modèles esthétiques et éthiques, et rien ne laisse présager au départ celui qui

[1] Louis Aragon, *Projet d'histoire littéraire contemporaine*, *op. cit.*, p. 8.
[2] Aragon, Préface aux *Onze mille verges* (1930), dans *Chroniques* I, *op. cit.*, p. 358.
[3] « Notice » à *Anicet ou le panorama*, dans Aragon, *Œuvres romanesques complètes*, *op. cit.*, p. 1009.

sera finalement élu par le protagoniste. Il faut ajouter que si cette confrontation constitue la trame romanesque du récit, elle conditionne aussi, de façon externe, son processus d'écriture : Aragon a fait l'épreuve, au moment même où il écrivait ce texte, du conflit et du choix entre plusieurs modèles concurrents – qui peuvent se répartir, *grosso modo*, sur une ligne qui va de Gide et Cocteau à Breton et à la « révélation » Tzara. Du début du récit à sa conclusion, le jeune écrivain aura évolué comme son personnage :

> Faux roman de formation, *Anicet* reflète dans ses péripéties parodiques l'évolution rapide qui fut à la fois, entre 1918 et 1920, celle du jeune Aragon et celle d'une avant-garde bientôt sommée de se définir par rapport à la contestation radicale du groupe Dada. Évolution vécue en même temps que le texte était écrit, et qui en aurait compromis l'unité, sans la virtuosité déjà exceptionnelle de son auteur[1].

On sait que le récit se développe autour de la conquête amoureuse, par Anicet, de Mirabelle, figure romanesque au fort potentiel allégorique : la femme convoitée est aussi le symbole de la « beauté moderne » ; une allégorie qui, comme la Dame des romans courtois, peut exiger du héros un changement moral profond :

> Comme Mallarmé avait incarné en Hérodiade l'idéal d'une poésie nouvelle, définie par la seule Beauté, Aragon s'efforce de faire vivre en Mirabelle un être semi-allégorique, synthèse des formes nouvelles, des sensibilités, des comportements, que les avant-gardes d'alors s'efforçaient de produire. Voir, aimer Mirabelle exige une transformation de tout l'être […][2].

Autour de Mirabelle, plusieurs personnages se présentent à Anicet comme autant d'initiateurs à la « sensibilité » moderne ; et c'est « Mire » qui sera à la fois l'enjeu (en tant que « Beauté moderne ») et l'arbitre (c'est elle qui choisira *in fine* son amant) de ce passage en revue. Aragon nous a donné, à posteriori, les clés de ces personnages romanesques, qui incarnent chacun une des options de la modernité artistique : Arthur figure bien sûr Rimbaud, Ange Miracle représente Cocteau, Chipre Max Jacob, Omme à la fois Valéry et Jarry, Pol Charlie Chaplin, Bleu Picasso, Baptiste Ajamais André Breton[3]. Le récit sera scandé par l'enquête d'Anicet auprès de ces figures symboliques, qu'il va interroger sur leur conception des rapports entre l'art et la vie.

---

[1] « Mirabelle dans le panorama. Notes pour une lecture d'*Anicet.* » (Dossier constitué par Régis Antoine, Magdeleine Barreau, Daniel Briolet, André Peyronie et Yves Vadé), dans « D'Hérodiade à Mirabelle », *Modernités* (Revue du Groupe de Recherches sur les Modernités, Université de Nantes), n°1, 1986, p. 93.
[2] *Ibid.*, p. 92.
[3] Voir Aragon, « Clés d'*Anicet* et critique de moi-même » (26 septembre 1930), dans *Œuvres romanesques complètes*, *op. cit.*, p. 173-178.

Ce premier texte d'Aragon se présente donc, de prime abord, comme un roman d'apprentissage, dont on peut reconnaître les antécédents les plus récents. Outre la reprise d'un certain ton issu de la sotie gidienne[1] et les références implicites au Faustroll de Jarry, on y retrouve aussi le Barrès du *Culte du Moi*, perceptible en particulier dans l'utilisation d' « intercesseurs », comme dans *Un homme libre*. Philippe Forest comme Yvette Gindine[2] ont souligné cette parenté formelle : « Le jeune Aragon se souvient visiblement de ceux de ses maîtres qui ont fait du roman le récit d'un itinéraire intellectuel où le héros, d'étape symbolique en étape symbolique, dialogue avec des « intercesseurs » choisis. Le rappel discret de Barrès et de Jarry, de l' « Homme libre » et de Faustroll habite ainsi le lointain d'*Anicet*[3]. » En fait, le souvenir de Barrès n'est pas si ténu qu'il n'y paraît, comme le remarque d'ailleurs Forest, en particulier si l'on considère le détail du texte. Il y a d'abord la tendance allégorique de l'œuvre, qui fait écho à cette même tendance dans la trilogie égotiste – Mirabelle n'est-elle pas, en quelque sorte, un avatar de la jeune fille de *Sous l'œil des Barbares*, d'Amaryllis et de Bérénice[4] ? Mais il y a aussi maints détails qui valent comme clins d'œil à l'œuvre barrésienne. Si la princesse Marina Mérov, la maîtresse de Pedro Gonzalez, a sans doute été créée à partir d'un modèle réel[5], elle n'est pas sans faire penser à la princesse Marina de *L'Ennemi des lois* : l'hommage aragonien passe aussi par ce transfert de prénoms d'un personnage de fiction à l'autre, qui permet de tisser librement des liens entre des œuvres apparemment fort éloignées. Le style lui-même aurait parfois tendance à pasticher la phrase barrésienne, comme Aragon le reconnaît dans un appendice tardif, et à propos d'un passage en particulier : « Phrase barrésienne, ou je ne m'y connais pas[6]. »

---

[1] Yvette Gindine, *op. cit.*, p.17.

[2] « Sur leurs divers modes de vivre et de créer, Anicet porte un regard admiratif et critique, à la façon du héros barrésien qui, face aux Intercesseurs, ces "chers esprits excessifs", médiateur entre le jeune homme et son "confus idéal", ne consent à leur rendre qu'un hommage réfléchi. » (Yvette Gindine, *op. cit.*, p. 4-5)

[3] « Notice » d'*Anicet*, *op. cit.*, p. 1011.

[4] Comme le remarque encore Philippe Forest : « …Anicet n'emprunte que superficiellement aux démonstrations kantiennes. On le sent proche, bien davantage des interrogations romanesques mises en scène dans la célèbre trilogie de Maurice Barrès : grandissant "sous l'œil des Barbares", trouvant en Mirabelle une anti-Bérénice au jardin de laquelle il n'aura pas accès, Anicet réfléchit son "moi" en un récit précieusement symbolique. Comme le jeune héros de Barrès, il contemple le spectacle du monde et, n'y retrouvant que lui-même, en médite le caractère insondable […]. » (*Ibid.*, p. 1012).

[5] Aragon, « *Anicet* 1923. Encore un carreau de cassé » (27 mars 1923), dans *Œuvres romanesques complètes* (I), *op. cit.*, p. 170.

[6] Aragon, « Écrit dans les marges d'*Anicet* » (1932-1933), dans *Œuvres romanesques complètes* (I), *op. cit.*, p. 182.

2.3. L'art et la vie, ou les noces entre égotisme et avant-garde

De manière plus décisive, on reconnaît dans ce roman le souci de définir un égotisme moderne, visible dans les discours à la fois d'Anicet et d'autres personnages du récit, et exprimé dans un langage aux fortes connotations barrésiennes. Un tel égotisme infuse à vrai dire à peu près tout le texte ; mais il subit des inflexions et des changements de perspective qui correspondent à l'évolution même de la trame romanesque. Car ce roman d'apprentissage, qui doit une part de son dispositif à Barrès, va rapidement court-circuiter les attentes initiales – celles des premiers chapitres, rédigés à la fin de 1918 – pour faire advenir de nouvelles interrogations, contemporaines de la découverte de Dada, et qui se manifestent, dans le récit, par la valorisation toujours plus marquée de Baptiste Ajamais, le double de Breton. Un développement qui va de pair avec une mise en crise de l'égotisme dans la formulation initiale que Barrès en avait donnée dans les premiers tomes du *Culte du Moi*, mais qui rejoint en quelque manière le constat de dépassement nécessaire de cet égotisme, qu'on trouve à la fin du cycle et dans les ouvrages ultérieurs de l'écrivain lorrain.

Quels sont donc, dans un premier temps, les éléments qui se rattachent avec le plus d'évidence à cet héritage égotiste barrésien ?

On peut d'abord noter l'importance du facteur générationnel dans la confrontation d'Anicet avec les « intercesseurs ». En cela, comme Philippe face aux « barbares », puis face à ses propres « intercesseurs », il est bien un « jeune homme » à qui les « façons de sentir » de ses aînés restent étrangères, comme il le remarque devant Arthur, à propos de leurs conceptions respectives de l'amour : « Nous représentons ici l'un et l'autre aussi bien que nous le pouvons deux générations différentes[1]. » Anicet commencera sa quête de « l'idéal moderne de la vie » là où s'est arrêtée celle d'Arthur, si bien que les deux hommes, après avoir échangé leurs expériences, ne peuvent se quitter que dans l' « incompréhension totale[2] ». Dans le même esprit, ce qui lie Anicet à Baptiste Ajamais, c'est

> …les cent détails qui distinguent une génération des précédentes. Leurs mœurs, leurs sensibilités, leurs goûts étaient contemporains. Leurs aînés vivaient dans les

[1] *Anicet ou le Panorama, roman*, p. 60.
[2] *Ibid.*, p. 61.

> cafés et demandaient à des philtres divers l'embellissement de leurs jours. Eux, ne se plaisaient que dans la rue et si, par hasard, ils s'arrêtaient à des terrasses, ils n'y buvaient que de la grenadine pour la belle couleur de cette boisson[1].

On le voit, il n'est pas jusqu'aux lieux de socialisation qui marquent, pour le narrateur, ces distinctions de générations – élément auquel Barrès, on s'en souvient, avait été sensible lui aussi.

De Barrès à Aragon, c'est de plus une tonalité éthique qui se maintient, et qui est bien perceptible dans la quête d'Anicet. Comme le Philippe du *Culte du Moi*, le principal protagoniste du récit est à la recherche d'une solution au « problème de l'existence ». Il poursuit, tout au long du texte, une interrogation existentielle, en vue d'une solution tout à fait concrète : il s'agit de trouver un « but à sa vie[2] ». De même, à la toute fin de l'œuvre, alors qu'il comparaît devant un tribunal pour le meurtre de Pedro Gonzalez, Anicet précise : « …ce n'est pas ici le procès de quelques hommes et d'une femme, qui se fait. Ce n'est pas non plus le procès de la justice. C'est le procès de la vie[3]. » Dans ce « procès de la vie », le suicide est convoqué, plus souvent qu'à son tour, comme une réponse possible ; on sait combien l'idée sera choyée par les surréalistes, mais Anicet l'envisage alors, malgré tout, comme une solution parmi d'autres : « Pourquoi ce seul geste nous permettrait-il d'agir sur nous-mêmes quand tous les autres resteraient inefficaces ? Si vraiment se tuer mène à quelque chose, il doit y avoir d'autres façons de résoudre le problème de la vie[4]. » Sur l'impropriété tout compte fait du suicide, il pouvait se référer, là encore, à une phrase connue de *Sous l'œil des Barbares*, elle-même démarquée de Lord Beaconsfield, alias Benjamin Disraëli : « S'il chercha un refuge dans le suicide, ce fut, comme tant d'autres, parce qu'il n'avait pas assez d'imagination[5]. »

L'interrogation éthique passe aussi, bien sûr, par la recherche d'un principe de conduite, d'une « discipline ». Les personnages du roman s'expriment, sur ce point, en termes tout à fait barrésiens : il s'agit pour Anicet de « systématiser sa vie[6] », de rejeter

---

[1] *Ibid.*, p. 136.
[2] *Ibid.*, p. 88. A comparer, par exemple, avec ce passage de *L'Ennemi des lois*, où Claire Pichon-Picard est présentée comme désemparée et à la recherche de conseils auprès d'André Maltère, parce que « dans [s]on entourage, personne ne s'occupe de donner une valeur morale à la vie ». (Barrès, *Romans et voyages* (I), *op. cit.*, p. 272).
[3] *Anicet*, p. 278.
[4] *Ibid.*, p. 214-215.
[5] Barrès, *Sous l'œil des Barbares*, dans *Romans et voyages* (I), *op. cit.*, p. 61.
[6] *Anicet*, p. 117.

« cet idéal où se complurent nos aînés » – en l'occurrence l'idéal de pauvreté et de bohème du romantisme – au profit de la « beauté moderne » et du désir de « parvenir »[1]. Anicet exprime ses différents buts sous forme de « programme » à réaliser, comme Philippe dans *Un homme libre*, et avec le même volontarisme et la même froideur analytique (« Anicet apportait à cet exercice la froideur résolue qui lui était contemporaine.. ») :

> Je vais, moi, m'efforcer d'*arriver*. Y parvenir par ces bassesses seules qui ne marquent, ne déforment pas, c'est tout le problème (simple souci d'aisance, propreté physique). Programme : commettre en application de mes principes les actions mêmes qui sont défendues aux autres hommes parce que ces faibles en esprit ne savent pas les ériger en systèmes. Le monde s'offre à moi, le siècle (mais je ne suis qu'un bon apôtre), il faut me confondre à lui, qui seul me donnera le triomphe cherché[2].

Cette systématisation doit aussi permettre l' « exaltation », comme dans la trilogie égotiste, et avec certains glissements intéressants. Ainsi, « l'immense et raisonné dérèglement de tous les sens » prôné par Rimbaud se trouve formulé en termes très barrésiens par Arthur, dans le premier chapitre du récit, notamment par l'évocation des « méthodes d'exaltation » :

> Nous admettions sans protestation qu[e] [l'amour] fût notre maître, mais nous le lui rendions bien. Il se pliait à nos caprices, car nous savions le secret de l'éterniser, de le recommencer, de le suspendre. Nous le connûmes sous toutes ses formes, nous en inventâmes, et nous portâmes dans l'amour nos méthodes d'exaltation. Nous nous y adonnâmes aux confusions de plans, de lieux, d'instants et de durée. Tout prenait un sens érotique et tout devenait autel pour la religion de l'amour[3].

La nature de la « discipline » de vie recherchée varie tout au long du texte, dans ses modèles comme dans son application. Au tout début du roman, Anicet ne semble pas tenir pour important le contenu de la règle morale qu'il s'est donnée, comme il l'affirme à son interlocuteur, en réponse à l'exposé peu rigoureux de ce dernier – Arthur n'a pas respecté, en effet, la règle des « trois unités », à laquelle Anicet adhère sans restriction :

> Ne vous froissez pas d'une observation qui prouve seulement l'intérêt que suscite en moi votre narration et qui part tout naturellement d'un jeune homme de ce temps-ci, accoutumé par tempérament et par souci du style à se soumettre toujours à une règle, non pas par conviction, mais dans la certitude que peu importe à quelle

[1] *Ibid.*
[2] *Ibid.*, p. 117-118.
[3] *Ibid.*, p. 33.

> discipline on se plie pourvu qu'on en reconnaisse une. Cette époque-ci n'est point à la révolte, elle sourit facilement des incartades, mais ne pense pas détenir la vérité. Voici pourquoi, en bon fils de mon siècle, je conforme mes actes et mes œuvres à une loi, probablement sans fondement, mais qui revêt à mes yeux le prestige d'être tombée en désuétude, de sembler intolérable à autrui, et de ne me peser guère à moi qui ne crois ni au temps ni au lieu ni à l'action[1].

La gratuité de la discipline de vie choisie – et la distance ironique et « dandy » que permet l'admission de cette absence de fondement – rappelle bien sûr les principes du « dilettantisme » barrésien, tel qu'il s'exprime dans les deux premiers volets de la trilogie égotiste, avant que ne pointe l'impératif de l'action dans *Le Jardin de Bérénice*. Un point de vue qui correspond sans doute à une première phase de l'égotisme aragonien, puisqu'on le trouve surtout dans le chapitre inaugural du récit, rédigé à la fin de 1918. Quant à l'idéalisme absolu d'Arthur, qui revisite à la fois Kant et Barrès et que partage en partie Anicet, il va lui aussi être rapidement abandonné par ce dernier au cours du récit.

Plus loin dans le roman, la nécessité se fait jour de concilier étroitement cette règle de vie avec l'esthétique que l'artiste s'est choisie. Aragon parle désormais en écrivain, et non seulement en « jeune homme » fasciné par les possibles ouverts devant lui par son indétermination sociale. On en trouve le principe formulé, de façon encore très générale, par le « Marchesino », autre figure d'intercesseur, souvent confondue avec Marinetti. Celui-ci a trouvé une réponse apparemment simple aux problèmes des rapports entre l'art et la vie :

> …nous nous efforçons tous de découvrir ce qui peut embellir la vie, rien dans cette recherche ne saurait nous arrêter. Nous avons mis de côté tous les préjugés, mais, cartésiens bien entendus qui ne pouvons vivre sans règle de conduite, nous avons pris notre esthétique pour morale, ce qui est d'une commodité très grande et d'une ingéniosité que vous apprécierez sans doute. Grâce à ce subterfuge nous sommes devenus une compagnie policée qui collabore tout entière à l'avènement des aspects nouveaux du monde[2].

Mais comme chaque esthétique varie – Anicet l'éprouvera avec chacun des sept « intercesseurs » présents autour de Mirabelle –, se pose le problème de la relativité de ces règles. Certaines figures offriraient, malgré tout, une réponse de prime abord satisfaisante sur le plan moral. C'est le cas par exemple de Jean Chipre, que la clé d'Aragon nous

[1] *Ibid.*, p. 44.
[2] *Ibid.*, p. 87.

permet d'associer à Max Jacob. Celui-ci, en choisissant de faire poétiquement « vœu de pauvreté », aurait réussi à conformer sa vie à son esthétique, au point que l'une et l'autre ont pu se confondre parfaitement :

> Ce qui faisait à ses yeux l'autorité de Chipre, c'était que son esthétique s'adaptait si merveilleusement à sa vie qu'il passait sans s'en apercevoir des considérations sur l'existence aux considérations sur l'art. Véritablement on pouvait assurer qu'il avait son esthétique pour morale[1].

Cela ne suffit toutefois pas à convaincre Anicet, qui, dans un réflexe de classe très barrésien là encore (on pense à Philippe et Simon qui soulignent la nécessité de se constituer une fortune pour se consacrer à la retraite égotiste), se refuse à accepter les conséquences pratiques de la vie de bohème : « Mais Anicet, plus sensible au froid qu'aux paroles, grelottait à ne pouvoir se résoudre à la pauvreté. Le seul fait d'avoir une esthétique différente lui permettrait une vie différente. Croyez-vous d'ailleurs l'esthétique un organe aussi indispensable que le cœur ou les poumons[2] ? » On voit au passage que la mise à distance ironique opérée par le narrateur vient encore complexifier le jeu des points de vue, et l'indécidabilité à priori de la quête d'Anicet.

Quelle que soit cependant l'esthétique choisie, il s'agit surtout d'insister sur l'importance de sa « mise en pratique » dans l'existence, rendant ainsi ténue la distinction entre les deux plans, existentiel et artistique. Un des « intercesseurs » présents lors de la soirée où Anicet fait la rencontre de Mirabelle souligne par exemple la primauté de l'action pour juger des principes esthétiques défendus par le jeune homme : « Ne vous étonnez de rien, lui dit le quatrième masque, et agissez suivant que le souci de la beauté vous l'ordonnera ; ainsi par vos actions nous pourrons juger de votre esthétique mieux que nous ne faisions par le médiocre sixain que vous nous avez débité[3]. »

Anicet ne tarde pas à appliquer ce principe aux différents « intercesseurs ». C'est par leur comportement que Chipre et Bleu (Picasso), par exemple, se discréditent à ses yeux, lorsqu'ils enfreignent l'éthique que sous-tendent leurs conceptions de l'art. En l'occurrence, derrière les principes affichés, l'un et l'autre ne pensent qu'à leur réussite sociale : Chipre se fait élire à l'Académie française ; Bleu accepte d'aller en Amérique décorer le palais d'été du milliardaire Carnegie. Même Mirabelle, instituée comme

[1] *Ibid.*, p. 105.
[2] *Ibid.*
[3] *Ibid.*, p. 90.

incarnation de la « beauté moderne » en début de récit, va perdre de sa superbe, pour s'être compromise en épousant le marchand d'art Pedro Gonzalez. En dénonçant par la dérision ces diverses compromissions, le roman applique déjà ce qui sera l'un des fondements de l'éthique surréaliste, le refus de la « carrière » : « Comme on [le] voit [à propos des différents cas cités], il n'est plus question d'esthétique, mais de morale, et de cette morale particulière, nourrie de la révolte dadaïste, sur laquelle le surréalisme ne transigera jamais[1]. »

Anicet lui-même n'échappera pas à des critiques d'ordre moral – et toujours en lien avec les questions proprement esthétiques. Certains protagonistes le blâment pour sa passivité. Ainsi, Mirabelle regrette que son amant potentiel ne se paie que de mots : « Combien de fois ai-je dû hausser les épaules quand vous parliez de votre décision, de l'action, de l'énergie. Vous n'avez même pas conscience de votre inertie, il n'y a rien à faire de vous. Vous pérorez : "Agir, agir" et qu'attendez-vous[2] ? » Quant à Baptiste Ajamais, il reproche vivement à Anicet de ne fréquenter les salles de cinéma que pour flatter un goût chimérique de l'action :

> Tu parles, tu n'agis jamais : dans la rue tu lis toutes les affiches, tu pousses des cris devant toutes les enseignes, tu fais du lyrisme, et de quel lyrisme ! faux, facile, conventionnel ; tu t'exaltes, tu te fatigues, ça ne va jamais plus loin. Je commence tout de même à te connaître, je saisis assez exactement ce que tu viens demander au cinéma. Tu y cherches les éléments de ce lyrisme de hasard, le spectacle d'une action intense que tu te donnes l'illusion d'accomplir ; sous le prétexte de satisfaire ton besoin moderne d'agir, tu le rassasies passivement en te mettant à la plus funeste école d'inaction qui soit au monde : l'écran devant lequel, tous les jours, pour une somme infime, les jeunes gens de ce temps-ci viennent user leur énergie à regarder vivre les autres. Qu'on ne me parle plus du cinéma : nous n'avons rien à y prendre, l'impureté y règne et le jour où les gens de bonne volonté y introduiront des moyens artistiques, les rares attraits qu'il a pour nous disparaîtront. Le mal que cette mécanique te fait, en t'ôtant le goût de la vie, n'est balancé par rien. Assez[3].

Il est intéressant de remarquer ici que Baptiste Ajamais s'inquiète de voir « les jeunes gens de ce temps-ci […] user leur énergie à regarder vivre les autres ». Le terme « énergie » – utilisé aussi par Mirabelle – n'est pas sans faire écho, là encore, au vocabulaire barrésien ; on connaît bien sûr la fortune du mot qui, avec le *Roman de l'énergie nationale*,

[1] « Mirabelle dans le panorama. Notes pour une lecture d'*Anicet*. », *art. cit.*, p. 112.
[2] *Anicet*, p. 157.
[3] *Ibid.*, p. 138-139.

s'est appliqué précisément aux « jeunes gens ». Dans les deux cas, aussi différents que soient les contextes et les solutions proposées, il s'agit bien de savoir comment « employer » le plus pertinemment son « énergie ».

2.4. Dépasser la littérature : un axe Barrès-Breton ?

Si on a pu voir dans ce dernier dialogue entre Anicet et Baptiste Ajamais la transposition de divergences réelles entre Breton et Aragon à propos du cinéma, il n'en possède pas moins une valeur centrale dans la redéfinition de l'égotisme telle que l'ensemble du récit la met en scène. Désormais, sous l'injonction d'Ajamais-Breton, Anicet ne peut plus guère se contenter de la seule représentation esthétique de ses aspirations : il doit en faire l'enjeu même de son existence. C'est pourquoi Baptiste peut lui opposer, en contre-exemple, la figure d'Harry James (Jacques Vaché), bien propre à contester cette passivité de l'artiste, son penchant trop marqué à la seule contemplation – par procuration – de lui-même :

> Ce qui décide de l'admiration en Harry James, c'est qu'on ne sait pas trop s'il ne se tuera pas le lendemain, sans raison, ou s'il ne commettra pas un beau crime : on reconnaît en lui une force indisciplinée, le véritable homme moderne, qu'on ne saurait réduire à n'être qu'un spectateur. Rien ne l'apparie à l'artiste, au spectateur : avant toutes choses, il vit. Il recherche ardemment les plus violents plaisirs et plie tout à sa fantaisie. Loin d'accorder les circonstances avec un système poétique, il domine les contingences et agit avec une intensité telle, une rapidité telle, qu'il semble ne pas réfléchir et n'obéir à aucun plan. Un public le prendrait pour une marionnette. Ainsi, par un jeu bizarre, il semble à la merci de ce qui l'entoure, précisément pour la raison qu'il lui échappe, se dégage des lois communes de l'action, ne subit l'influence d'aucune réalité extérieure et visible, ne laisse à personne le temps de voir les motifs réels et tout intérieurs de ses gestes et de ses paroles. On ne peut se défendre en face de lui d'une continuelle inquiétude. Mais avec toi, on est bien tranquille : tu es celui qui ne se tuera jamais. Le moindre de tes mouvements est précédé de son explication psychologique. On attendrait longtemps une surprise de ta part[1].

Le culte de l'action ne se trouve pas encore confondu, bien sûr, avec l'engagement politique : Ajamais tente surtout de valoriser en Harry James la pure spontanéité, selon un anarchisme individualiste inspiré sans doute de Max Stirner, et qu'Aragon défendra

[1] *Ibid.*, p. 139-140.

notamment dans sa plaidoirie du procès Barrès. Le « véritable homme moderne » doit dépasser le stade du « spectateur » et de l' « artiste », pour devenir ce que Barrès lui-même qualifiait d'« activité vivante », pour parler de son désir d'action. Ce dépassement de l'esthétique au profit de la « vie » renvoie du même coup Anicet à un stade plus ancien de la psychologie égotiste, celui des « explications psychologiques » de ses propres actes. Face à cette conception dépassée de l'individu, le culte de la spontanéité vitale et non bridée par la morale constitue une réponse (à ce moment-là encore satisfaisante) au désir d'action de l'écrivain – et au risque de solipsisme que comporterait tout repli sur la seule esthétique.

On reconnaît, dans la volonté de dépassement de la figure de l' « artiste » au profit de la « vie », ce qui deviendra une des exigences centrales de l'avant-garde, et en particulier du surréalisme[1]. On peut y voir aussi une reprise, sur un mode différent, de la conclusion du cheminement égotiste dans le *Culte du Moi*, dont Barrès interprétait ainsi les buts dans son *Examen* :

> C'est de manquer d'énergie et de ne savoir où s'intéresser que souffre le jeune homme moderne, si prodigieusement renseigné sur toutes les façons de sentir. Eh bien ! qu'il apprenne à se connaître, il distinguera où sont ses curiosités sincères, la direction de son instinct, sa vérité. Au sortir de cette étude obstinée de son Moi, à laquelle il ne retournera pas plus qu'on ne retourne à sa vingtième année, je lui vois une admirable force de sentir, plus d'énergie, de la jeunesse enfin et moins de puissance de souffrir[2].

Et dans le dernier volet de la trilogie, *Le Jardin de Bérénice*, Philippe, « lassé […] de ce dilettantisme contemplatif et de tant d'expériences menues » que lui a permis la culture du Moi, est « prêt pour l'action[3] ». Anicet a lui aussi parcouru ces étapes ; il s'est dépris des fausses morales héritées, des esthétiques dépassées et contradictoires (celle notamment de l' « art pour l'art », dans laquelle semblent se confondre aussi bien le néo-symbolisme valéryen que le cubisme), du besoin même de parvenir et de sa propre propension à l'idéalisme philosophique. Une différence notable, toutefois : au contraire de son *alter ego* barrésien, Anicet n'est pas encore mûr pour la politique. C'est Aragon qui, quelques années plus tard, conclura à la place de son personnage.

---

[1] Sur cette question, voir les analyses de Peter Bürger, *Théorie de l'avant-garde*, trad. de Jean-Pierre Cometti, Paris, Questions théoriques, 2013.
[2] Maurice Barrès, *Examen de trois romans idéologiques*, *op. cit.*, p. 25.
[3] *Ibid.*, p. 22.

A vrai dire, *Anicet ou le Panorama* n'offre pas de conception univoque de l'égotisme et de son possible dépassement. A la reprise de l'égotisme barrésien dans ce récit s'oppose parfois une sourde contestation de ses méthodes, et plus généralement de l'individualisme, comme dans ces réflexions qu'Anicet développe en prison, à la fin du récit :

> Tout de même, quand les raisons d'être deviennent ces jouets ridicules, que reste-t-il qui nous pousse à vivre ? Encore le ton dramatique. Ça ne passera donc jamais ? Exercice : regarder en soi, faire son bilan, établir les rapports entre nos désirs. Ah, zut, le jeu n'en vaut pas la chandelle. Quand je m'intéressais à autrui, je ne m'intéressais qu'à moi-même. Le premier coup de vent l'a fait voir. Aujourd'hui je crois bien ne pas me passionner pour mon individu[1].

Et c'est pourtant des formulations très égotistes qu'utilise encore Baptiste Ajamais dans l'un de derniers discours qu'il tient à Mirabelle : « Le jeu consiste à atteindre sa limite dans toutes les directions avant de mourir. Tout me soit occasion de m'étendre, je ne veux pas d'autre utilité au monde ni aux gens[2]. »

Le devenir de l'égotisme reste donc encore indécidable dans ce premier roman d'Aragon, qui n'est en rien une œuvre conclusive. En effet, si celle-ci se plaît à tourner en dérision les représentants attitrés de la modernité de cet immédiat après-guerre, elle reste malgré tout indécise quant aux modèles à valoriser. Baptiste Ajamais devient certes une figure centrale à mesure que le récit diverge de son point initial, et avec lui Harry James-Jacques Vaché, mais il est présenté encore sous un mode trop conflictuel pour offrir l'image du modèle incontesté :

> En fait toute interprétation unilatérale force un texte dont le sens surgit de son ambiguïté même. L'incertitude voulue est ici analogue au trouble provoqué par le passage des *Chants de Maldoror* aux *Poésies* : affirmation et négation se renvoient l'une à l'autre, interdisant au sens de se fixer jamais – sans tomber pour autant dans l'équivalence dadaïste du pour, du contre et du n'importe quoi. C'est bien d'un *passage* qu'il s'agit, que le sens doit parcourir sans cesse. […] Historiquement, Dada est sur le point de passer au Surréalisme. Seuil incertain, où des apparences qui se dénoncent d'elles-mêmes conduisent à leur contraire, qui ne peut pas encore être nommé[3].

[1] *Anicet*, p. 243.
[2] *Ibid.*, p. 265.
[3] « Mirabelle dans le panorama. Notes pour une lecture d'*Anicet* », *art. cit.*, p. 118.

Anicet est donc une œuvre « ouverte », mais aussi « un témoignage presque immédiat » sur « le malaise intellectuel de l'époque[1] ». Or, dans ce passage plutôt instable de la carrière d'Aragon, où les différentes esthétiques modernistes, les provocations de Dada et les idées du futur surréalisme coexistent tant bien que mal, où le jeune écrivain prend aussi conscience de sa relative singularité au sein de l'avant-garde, le *Culte du Moi* apparaît comme un modèle toujours valable, en tant que forme littéraire et réservoir thématique, mais aussi comme un précédent : celui d'un moment-clé d'une carrière d'écrivain, qui cherche encore sa voie « éthique ». Un précédent qui lui permet donc de formuler ses aspirations, tout en les dialectisant, et de poser les « problèmes » essentiels que l'œuvre ultérieure va développer. Cette survie du *Culte du Moi* n'empêche pas la présence concomitante d'une esthétique nouvelle et fort éloignée du symbolo-décadentisme du jeune Barrès : celle du feuilleton cinématographique, des films de Charlot et du « merveilleux » urbain.

3. De l'art de se mettre à distance : l'éthique de Télémaque

Le deuxième récit d'Aragon, *Les Aventures de Télémaque* (1922), poursuit l'exploration des interrogations que soulève *Anicet* : sur le rapport à la « modernité » – en particulier dans ce qu'elle implique quant aux fonctions assignées au langage ; sur le choix de modèles éthiques ; sur le statut du sujet et de sa liberté. Mais ces questions y sont rebattues et posées à nouveau frais. Les procédés d'ironie et de mise à distance y sont encore plus déstabilisants que dans le roman de 1921. Tous les modèles potentiels s'y trouvent, en quelque sorte, renvoyés dos à dos, à l'image du rapport discipulaire entre Mentor et Télémaque, contesté en permanence par ce dernier, mais sans laisser place pour autant à une autonomie pleinement assumée. La suprématie de Dada y est elle-même relativisée[2], et sa philosophie nihiliste contrebalancée par une narration joueuse, qui pratique le pastiche et le collage comme instruments d'auto-contradiction. En fait, ce court récit est, comme le reconnaîtra plus tard Aragon, un récit expérimental, une

[1] Yvette Gindine, *op. cit.*, p. 1.
[2] « Aragon dresse ici le bilan désinvolte d'une autre étape de sa pensée : la phase Dada durant laquelle il souscrit au principe de chaos intégral est évoquée avec ironie parce que dépassée. » (*Ibid.*, p. 24)

machine de guerre contre toutes les cristallisations dogmatiques, contre toutes les morales définitives, fussent-elles contre la morale.

Le caractère non conclusif du texte n'a pas empêché l'auteur de mettre, précisément, le débat moral au premier plan, comme on peut en juger par les dialogues incessamment relancés entre Mentor et son disciple. En cela, le récit est conforme au ton didactique de l'hypotexte parodié, en l'occurrence *Les Aventures de Télémaque* de Fénélon, dont des passages entiers sont réécrits par Aragon. Mais au contraire de son modèle classique, ce que refuse l'œuvre aragonienne, c'est bien entendu de conclure, en particulier sous la forme de « moralités ». Dans ses *Notes pour un collectionneur*, rédigées en 1923 et ajoutées en appendice au texte, Aragon précise en effet ironiquement, à propos d'une fin de chapitre, qu'il n'a jamais cherché à faire de « parabole » :

> Qu'on n'aille pas voir là de parabole. […] Les préoccupations morales qu'on me connaît d'autre part font qu'on me croit toujours l'ambition de suggérer une moralité, ou qu'on me croit fait pour une telle ambition. Un critique [Roger Allard, dans la *NRF*] n'a-t-il pas été, après diverses gentillesses, jusqu'à me reconnaître des dons de fabuliste ? On a trop vite confondu avec la fable, un certain abandon et un faux air de profondeur lequel n'en peut mais. Prendre le ton pour l'idée, c'est assez commun, je veux dire assez grossier[1].

Mais Aragon a bien eu l'ambition de rédiger de « vastes articles » de « morale », sur la conscience, la conception du bonheur, et d'autres sujets encore, comme il le souligne dans une autre note de cet appendice[2]. Ces « essais moraux » devaient même être publiés dans le numéro 13 de *Littérature*. Aragon, devant la réaction de dépit et d'ennui de certains amis, ne donnera pas suite au projet, mais son *Télémaque* a hérité certaines des « préoccupations d'éthique » de son auteur. Or, cette tonalité morale du texte fait encore partie du legs barrésien, qui subsiste cette fois, il est vrai, de façon beaucoup plus diffuse que dans *Anicet*, – reconnaissable moins dans le choix de thèmes privilégiés, quand dans la tension inquiète qui anime le texte : celle qui cherche à clore enfin le « procès de la vie », par le surgissement de nouveaux attendus.

3.1. D'une épigraphe

[1] *Les Aventures de Télémaque*, p. 93.
[2] *Ibid.*, p. 98-99.

Il y a toutefois une évocation explicite de Barrès, dans l'épigraphe du chapitre III. Il faut sans doute faire un sort à ce paratexte en apparence négligeable. Il s'agit de la phrase suivante, extraite de *L'Appel au soldat* (1900) : « Avec toute la noblesse qu'on voudra, Sturel se créait un état d'âme d'aventurier. » Sturel est, comme on le sait, l'un des sept héros lorrains du *Roman de l'énergie nationale* ; dans les faits, c'est le personnage central du roman, celui dont le parcours – marqué notamment par l'engagement politique aux côtés de Boulanger – vaut comme le décalque de celui de l'auteur ; c'est aussi le personnage exemplaire par excellence, qui agit comme le porte-parole de Barrès. De prime abord, il peut sembler surprenant qu'Aragon cite ici un texte qui n'appartient plus à la période égotiste, et sans lui donner une coloration nettement parodique. Ce n'est d'ailleurs pas l'usage premier des épigraphes dans le *Télémaque* : celles-ci ont plutôt pour fonction de rendre hommage à des auteurs admirés ou amis, comme Breton, Soupault, Tzara ou Picabia ; à des figures tutélaires comme Baudelaire ou Isidore Ducasse. Quand un détournement est perceptible, comme dans les citations de Kant ou de la Bible, celles-ci n'en gardent pas moins leur sens littéral, et permettent surtout de placer le texte dans la perspective d'interrogations philosophiques tout à fait sérieuses, qui agissent en contrepoint de l'apparente désinvolture du texte. Il faut donc replacer la citation de Barrès dans son contexte pour en bien saisir les enjeux.

La phrase en question apparaît dans le premier chapitre de *L'Appel au soldat*, alors que Sturel a décidé de voyager en Italie pour se distraire d'un chagrin amoureux – mais aussi pour partir en quête d'un nouvel « enthousiasme ». Or, le voyage qu'il effectue dans les grands centres artistiques de la Péninsule, d'abord euphorique, va rapidement se muer en expérience d'un trop-plein culturel et d'une « sécheresse » intérieure :

> Après Venise, les heures de sécheresse, bien connues des voyageurs, se multiplièrent pour ce jeune homme : devant des œuvres riches de matière, habiles d'exécution et qui révèlent des efforts sans bassesse, il se surprenait à bâiller. Alors, naturellement doué pour l'analyse, il pensait : « Pourquoi moi, qui suis impartial et même bienveillant pour cet artiste que je viens étudier de si loin, ne puis-je le trouver beau et parfait ? Parce qu'il ne satisfait aucun des besoins que j'éprouvais avant de le connaître, et il ne sait pas m'en créer qu'il contente. Mais moi-même, à quelle nécessité est-ce que je réponds ? Et que servira-t-il de me sculpter beau et parfait, si dans l'univers rien ni personne ne m'attendent pour que je me prouve comme tel[1] ! »

[1] Maurice Barrès, *L'Appel au soldat*, dans *Romans et voyages* (I), *op. cit.*, p. 765-766.

Il y a sans doute ici une expérience de la saturation artistique – un contre-syndrome de Stendhal en quelque sorte – déjà décrite ailleurs dans l'œuvre de Barrès, notamment dans le *Culte du Moi*. Mais elle se conjugue dans ce passage à une inquiétude nouvelle, où se traduit une volonté de dépasser le seul cadre esthétique : l'art, même dans sa « perfection » reconnue, peut ne plus répondre aux aspirations intérieures de l'esthète. Dit autrement : l'expérience de la « beauté pure » ne paraît plus, en soi, suffisante. C'est que Sturel éprouve, dans ce récit de Barrès, le désir d'agir – à l'instar des personnages aragoniens, qu'il s'agisse d'Anicet ou de Télémaque. *L'Appel au soldat* se présente donc, dans ces premières pages, comme le récit d'une quête intérieure, relevant à sa façon du roman d'apprentissage, même si l'appareil idéologique va étouffer assez rapidement la dynamique proprement romanesque du texte. Or, ce désir d'action, le héros ne peut momentanément l'assouvir qu'en se créant des « états d'âme » adéquats – pures potentialités en quelques sorte, qui n'attendent que l'objet qui puisse les accomplir pleinement :

> Arrivé à ce point, [Sturel] se serait mis volontiers à parcourir les terres et les mers pour rencontrer l'occasion qui fait les héros. Le monde moderne, que ne sillonnent plus les chevaliers errants, connaît « celui qui veut agir ». Avec toute la noblesse qu'on voudra, Sturel se créait un état d'âme d'aventurier[1].

On voit que cet « état d'âme d'aventurier » correspond, pour Barrès, à un avatar moderne de l'idéal chevaleresque – idéal apparemment périmé dans le monde moderne, mais auquel le général Boulanger va donner une nouvelle carrière au cours du récit, en faisant renaître la « fièvre nationale »… Pour l'instant, Sturel ne fait que l'épreuve, en partie dysphorique, de ses forces sans emploi. Un vide qu'il éprouve d'ailleurs de pair avec le sentiment d'insatisfaction amoureuse – une insatisfaction partagée avec sa prétendante malheureuse, Thérèse Alison, devenue Mme de Nelles, dont le mariage ne satisfait pas les « élans » de son « cœur surexcité » :

> Mme de Nelles et François Sturel voyaient autour d'eux le même vide : celui-ci, pour n'avoir point trouvé d'autre emploi à son énergie que sa conservation personnelle ; celle-là, pour n'être invitée qu'à la conservation de l'espèce[2].

Ce qui a pu séduire Aragon dans ce passage du roman barrésien, ce n'est pas bien entendu l'idéologie, qui oriente déjà, à ce stade du récit, les conclusions du narrateur ; c'est

[1] *Ibid.*, p. 766.
[2] *Ibid.*, p. 767.

au contraire ce moment de vide et d'attente fébrile du héros, pour lequel tout reste ouvert, mais qui a pris la mesure de l'insuffisance des réponses offertes par l'art. L'épigraphe pointe donc ici un « état romanesque » présent déjà dans l'intertexte barrésien, et qui fait écho à un état similaire chez Télémaque : dans les deux cas, la question décisive est celle de l'emploi de l' « énergie », celle que posait déjà Ajamais-Breton dans *Anicet*.

A certains égards, *Télémaque* offre une version plutôt parodique du désir d'action comme avatar de l'idéal chevaleresque, subverti qu'il est par la dérision dada. Mais le récit mise aussi sur les possibilités d'un renversement potentiel des valeurs, aucune adhésion morale n'étant fixée par avance, selon un principe qu'Aragon emprunte moins à Dada qu'à Isidore Ducasse, et qu'on retrouvera dans le *Traité du style* : aux *Chants de Maldoror* peuvent toujours succéder les *Poésies*, où la « vertu », dépréciée jusqu'alors au profit du « Mal », se trouve soudain réhabilitée, selon un principe de réversibilité qui vise surtout à court-circuiter toute forme de récupération. Bref, on peut donner tort à Dada au nom de Dada. Cette indécidabilité morale est encore renforcée par l'importance conférée, dans le texte, aux rapports amoureux, dont le pouvoir est aussi d'inverser le sens des prescriptions éthiques.

3.2. Égotisme vs amour absolu ?

L'amour est présenté en effet à la fois comme un étalon moral et comme le perturbateur de toute valeur. Ainsi, c'est l'amour qui peut remettre en cause le « procès de la vie » entamé dans *Anicet*, comme nous le rappelle l' « Amende honorable » placée en tête de *Télémaque* :

> Qu'on ne s'y trompe pas : la critique de la vie, nous ne la poursuivons qu'en l'absence de l'amour. Dès qu'il débute, les données changent : nous nous faisons acquiescement universel. L'indifférence aux idées, voilà ce que nous ne soupçonnions pas. Satisfaction de s'éprouver à la merci de l'ouragan sentimental. Je me casse entre les mains d'une tendresse infinie, acceptée et finalement révoltante. Ici commence l'éclipse du moi[1].

En fait, l'amour fournit la valeur suprême qui permet de déconsidérer tous les autres systèmes axiologiques : aussi bien les « procès formels de l'année 1920 », – problèmes de

[1] *Les Aventures de Télémaque*, p. 11-12.

l'écriture, de l' « originalité », qui « peuvent un instant tourmenter un jeune homme[1] », mais ne sauraient « le retenir » – que les « idées » en général et la « critique de la vie ». Le tropisme égotiste lui-même, qui présuppose la centralité du sujet, se trouve fragilisé par l'« éclipse du moi » que produirait l'amour. Avec ce dernier s'annonce l'achèvement de l'égotisme le plus radical, propre à une période de la jeunesse. *Télémaque* peut donc être lu comme le récit d'une subversion généralisée des valeurs à l'aune de l'amour ; par là, ce récit aurait pu avoir pour titre celui d'un opuscule de jeunesse de Barrès, *Toute licence sauf contre l'amour* (1892) – titre qu'admirait particulièrement Aragon[2]. Dans la préface de 1924 au *Libertinage*, son obsession de l'amour, qu'il associe étroitement à l'anarchie, résonne comme une variation sur ce titre :

> L'obsession de l'amour, après le scepticisme, le reproche portait. Je ne fais pas difficulté à le reconnaître : je ne pense à rien, si ce n'est à l'amour. Ma continuelle distraction dans les domaines de l'esprit, on tend assez à me la tenir à crime, trouve dans ce goût unique et incessant de l'amour sa véritable raison d'être. Il n'y a pour moi pas une idée que l'amour n'éclipse. Tout ce qui s'oppose à l'amour sera anéanti s'il ne tient qu'à moi. C'est ce que j'exprime grossièrement quand je me prétends anarchiste[3].

De même, l'aboutissement de l'égotisme ne sera pas non plus, nous avertit d'emblée le préambule de *Télémaque*, dans l'élection d'un système d'idées particulier, mais dans cette « équation à deux inconnus, l'homme et la femme[4] ».

En ce qui concerne d'ailleurs plus directement l'écrivain lorrain, le culte de ce que Breton appellera bientôt l' « amour fou » autorise Aragon à tourner en dérision, dans une note plus tardive à son texte, le souci de gloire et d'honneurs du dernier Barrès :

> Vous ne vous nommerez jamais Télémaque pour une femme, parce que celle-ci ne peut concevoir d'immortalité que de l'amour. C'est pourquoi les amoureux n'ont pas ce ridicule des littérateurs et des politiciens qui pensent à leur statue, malgré l'orgueil que le bonheur leur pourrait donner, et ceci me remet en mémoire ce dialogue, extrait de *L'Officiel* du 29 octobre 1907 :
>
> M. MAURICE BARRES : Car une statue…

---

[1] *Ibid.*, p. 11.
[2] «… il sera beaucoup pardonné à Barrès pour un titre, sinon pour ce qu'il couvre : *Toute licence sauf contre l'Amour.* » (Louis Aragon, « Un Perpétuel Printemps », *Les Lettres françaises*, 20-26 novembre 1958, repris dans *J'abats mon jeu*, Paris, Stock, 1997, p. 15).
[3] *Le Libertinage*, p. 265.
[4] *Les Aventures de Télémaque*, p. 11.

M. AYNARD : C'est le châtiment !

M. PECHADRE : Vous, Monsieur Barrès, vous êtes immortel !

M. MAURICE BARRES : Vous êtes bien aimable de le penser, mon cher collègue.

(Nouveaux rires sur les mêmes bancs[1].)

La citation de ce dialogue prosaïque extrait du *Journal officiel de la République française* – périodique qui retranscrit l'intégralité des débats parlementaires – est encore une façon, pour Aragon, d'opposer ironiquement les deux Barrès ; il faut dire que l'amour – que Philippe, à la fin du *Jardin de Bérénice*, découvrait comme principe sous-tendant son rapport à la fois à Bérénice et à l'Inconscient populaire – n'était sans doute pas, à ses yeux, la moindre des choses reniées par le Barrès de la maturité.

3.3. Dada à l'épreuve de lui-même

Parallèlement à cette promotion de l' « amour », Aragon met à distance, dans ce récit, certains postulats qu'il avait lui même valorisés dans les deux dernières années passées aux côtés de Dada. L'usage de l'autocitation lui permet d'atteindre ce but : plusieurs de ses propres textes, publiés antérieurement dans *Littérature*, sont retranscrits dans *Télémaque*, mais assumés cette fois par les personnages, et non par le narrateur. C'est le cas par exemple avec l'un de ses propres manifestes dadas, intitulé significativement « Système Dd. Introduction à une morale momentanée », et paru dans le numéro 15 de *Littérature* (juillet-août 1920). On le retrouve dans la bouche de Mentor, et on ne peut pas dire qu'il y soit particulièrement mis en valeur : le manifeste de *Littérature* devient ici « exercice d'éloquence », avec pour public quelques goélands et une assemblée de pingouins… Rappelons que la tonalité de ce texte s'inscrivait, par certains aspects, dans la tradition de l'anarchisme barrésien, tel qu'on le trouve formulé dans *L'Ennemi des lois* :

> Le Système Dd vous fait libre : brisez tout, visages camards. Vous êtes les maîtres de tout ce que vous casserez. On a fait des lois, des morales, des esthétiques pour vous donner le respect des choses fragiles. Ce qui est fragile est à casser. Éprouvez votre

[1] *Ibid.*, p. 93.

> force une fois ; après cela je vous défie bien de ne pas continuer. Ce que vous ne pourrez pas casser vous cassera, sera votre maître[1].

Cette profession de foi dada n'est pas en effet sans faire écho, telle que formulée dans cette dernière phrase, aux affirmations suivantes du jeune Barrès et de son personnage André Maltère, dont Aragon avait d'ailleurs cité certaines formules dans sa plaidoirie du procès de 1921 :

> Eh bien ! notre malaise vient exactement de ce que, si différents, nous vivons dans un ordre social imposé par ces morts, nullement choisi par nous-mêmes. Les morts ! Ils nous empoisonnent. Ah ! quand nous les descendons au caveau, que ne pouvons-nous placer dans leurs bras glacés les dangereux trésors que leurs mains viennent de laisser choir[2] !
>
> Entraîné à détruire tout ce qui est, je ne vois rien de précis à substituer là. C'est la situation d'un homme qui souffre de brodequins trop étroits : il n'a souci que de les ôter… De toute sincérité, je me crois d'une race qui ne vaut que pour comprendre et désorganiser[3].

Or, en faisant réciter son manifeste par Mentor, Aragon cherche moins à contester cet anarchisme en tant que tel, que son figement en machine verbale qui tourne à vide, en parole programmatique qui confine, précisément, au « système ». Le discours de l'orateur n'a d'ailleurs pour résultat que d'effrayer les pingouins, qui se sauvent en jetant vers le vieil homme « de longs cris de reproches et des regards chargés de colère[4] ». Mentor, qui se ressouvient soudain d'être un avatar de Minerve, prend alors conscience qu'il pourrait bien être ce « Grec bavard qui porte avec respect les attributs du sexe mâle » plutôt que « l'enfant casquée de Jupiter[5] ». Ainsi, l'autocitation ironique est sans doute un moyen pour enrayer l'assurance pédagogique du « système » dada – système bavard qui, à trop théoriser, risquerait d'étouffer la vie et son imprévisibilité, et qui, de plus, raille la seule valeur demeurant sauve pour Télémaque : l'amour. L'ironie face à Dada viserait donc à montrer l'insuffisance de la négation radicale, et à envisager le mouvement « sous l'angle le plus relatif »[6] :

---

[1] *Ibid.*, p. 33.
[2] Maurice Barrès, *L'Ennemi des lois*, dans *Romans et voyages* (I), *op. cit.*, p. 266.
[3] *Ibid.*, p. 271.
[4] *Les Aventures de Télémaque*, p. 35.
[5] *Ibid.*
[6] Yvette Gindine, *op. cit.*, p. 34.

> La figure même de Mentor montre assez les limites de la négation radicale, son insuffisance ou, pire, son imposture – car sous les prises de position de Mentor perce pour Télémaque la *posture*. […] Mentor ne cesse de rappeler son élève au mensonge permanent de la vie, mais ce catéchisme renversé s'avère aussi fatiguant que l'autre : avec cynisme et sécheresse de cœur, le pédagogue dada incarne la conscience théorique ou systématique, la supériorité (hégélienne ?) de la conscience de soi planant sur les phénomènes[1].

Aragon opère une mise à distance identique avec les tendances les plus solipsistes de son égotisme. C'est dans la bouche de Télémaque qu'il place en effet le texte « Moi », publié dans le numéro 13 de *Littérature*, en mai 1920, où transparaît un idéalisme radical, qui rappelle bien sûr les professions de foi des héros du *Culte du Moi* :

> Tout ce qui n'est pas moi est incompréhensible. / […] Le langage quoiqu'il en paraisse se réduit au seul *Je* et si je répète un mot quelconque, celui-ci se dépouille de tout ce qui n'est pas moi jusqu'à devenir un bruit organique par lequel ma vie se manifeste. / Il n'y a que moi au monde et si j'ai de temps en temps la faiblesse de croire à l'existence d'une femme, il me suffit de me pencher sur son sein pour entendre le bruit de mon cœur et me reconnaître. Les sentiments ne sont que des langages pour faciliter l'exercice de quelques fonctions. / Je porte dans mon gousset gauche mon portrait très ressemblant : c'est une montre en acier bruni. Elle parle, elle marque le temps, et elle n'y comprend rien. / Tout ce qui est moi est incompréhensible[2].

Bien entendu, ce solipsisme n'était pas lui-même sans ambivalence : en témoigne le passage du Moi initial, condition de toute intelligibilité, à ce Moi final « incompréhensible ». Mais étant assumé ici par le jeune Télémaque, qui vient de perdre sa virginité avec la nymphe Eucharis – expression même, dans le texte, de l'énergie vitale –, ce discours égotiste peut être confondu avec un dernier sursaut de la « fierté stupide » de l'enfance[3]. L'amour, au contraire, va substituer un autre mystère à cette réduction du monde au seul sujet. Au texte « Moi » de *Littérature* répondra d'ailleurs le livre V de *Télémaque*, composé pour la plus grande part de la répétition frénétique du nom d'Eucharis – procédé qui tient moins de la dérision que de l'expérience profonde du nom propre selon Aragon : « On ne sait pas tout l'infini qui tient dans un nom propre[4]. »

---

[1] Daniel Bougnoux, Notice d'*Anicet*, dans Aragon, *Œuvres romanesques complètes* (I), *op. cit.*, p. 1057-1058.
[2] *Les Aventures de Télémaque*, p. 27.
[3] *Ibid.*
[4] Compte rendu d'Aragon sur *Le Coq et l'Arlequin* de Jean Cocteau (*Littérature*, n°2, avril 1919, cité dans Notice des *Aventures de Télémaque*, Aragon, *Œuvres romanesques complètes* (I), *op. cit.*, p. 1070).

Les conclusions de l'égotisme aragonien sont enfin mises en débat dans la discussion finale entre Mentor et Télémaque. Le débat porte, dans l'ensemble, sur l'existence du hasard et de la liberté. Il s'agit de poser les termes du problème, mais le narrateur se refuse à conclure à la place de ses personnages. Le fils d'Ulysse représente encore l'égotisme idéaliste et spontanéiste, tel qu'Aragon le défend depuis quelques années – avec, pour précédent, le Barrès du *Culte du Moi* et de *L'Ennemi des lois*. Son personnage n'hésite pas à affirmer, devant son maître, sa pleine liberté : « Je suis Télémaque, un homme : libre mouvement lâché sur la terre, pouvoir d'aller et venir[1]. » Mais Mentor, en professeur de scepticisme radical, lui apporte la contradiction sous forme de reparties ironiques : « On jurerait entendre une boule de billard[2]. » Il raille cet « homme libre » (c'est son expression) qui oublie sa soumission à des conditions déterminées, comme lorsqu'il a soif en pleine canicule[3]. Bref, la liberté est pour lui une illusion, entretenue par un langage piégé : «… croire à sa liberté, quelle prédestination[4] ! » Il ne lui reste en fait qu'à regretter, en paradoxal maître dadaïste, que son disciple soit revenu si vite aux certitudes de tout le monde : « Avec une peine immense, vous retournez aux idées communes[5]. »

Il ne restera à Télémaque, pour prouver sa liberté, qu'à se jeter du haut de la falaise où dialoguent les deux hommes : le suicide comme preuve ultime de la totale autonomie du Moi. C'est apparemment à Mentor qu'est laissé le dernier mot du débat : « Télémaque, fils d'Ulysse, est mort dérisoirement pour se montrer libre et sa mort déterminée par les sarcasmes et la pesanteur est la négative de ce hasard même qu'il voulut consacrer au prix de sa vie. Avec Télémaque, le hasard a péri. Voici le règne de la sagesse[6]. » Peut-être faut-il voir ici l'ultime raison qui pousse Aragon à rejeter le suicide comme solution morale : il répond encore trop aux rapports discipulaires, à une rupture imparfaite avec les « pères » et la « pesanteur » de leur héritage. Mais la chute opportune et brutale d'un rocher sur la personne de Mentor prouve *in fine* que le hasard n'a pas disparu, quoi que puissent affirmer les discours les plus habiles.

---

[1] *Les Aventures de Télémaque*, p. 77.
[2] *Ibid.*
[3] *Ibid.*, p. 79.
[4] *Ibid.*, p. 77.
[5] *Ibid.*, p. 76.
[6] *Ibid.*, p. 79-80.

Télémaque n'est pas une contestation définitive de Dada ; il en offre plutôt une vision dialectique et nuancée. Il révise aussi, par là, certains postulats défendus par Aragon lui-même. La dérision utilisée dans ce texte, et qui doit beaucoup à Isidore Ducasse, est une façon de « corriger » par l'ironie – comme les *Poésies* – les facilités rhétoriques de son propre discours : facilité de la posture « pédagogique » des manifestes dadas ; facilité aussi de la négation radicale – face aux nuances dialectiques exigées par l' « action ». Malgré tout, c'est bien une position essentiellement anarchiste qui se voit réaffirmée dans l' « épilogue » de l'œuvre – avec une teinte sociale plus claire il est vrai, et qui réinscrit à nouveau la démarche d'Aragon dans un espace sociologique qui est celui du « barrésisme » :

> Partisans convaincus de tous les feux grégeois, élans inopportuns, enthousiasmes mortels, nous fixons avec confiance l'horizon qui laisse lentement s'abîmer le soleil. Les chemins sûrs nous ne les suivrons plus jamais. C'est bien fini avec la prudence, l'ironie au nez de lapin, l'esprit de conversation. Finies les carrières, tombeaux des fils de famille et des boursiers perpétuels. Finis les rails. Fini, fini. La terre nue comme une maîtresse à nos pieds s'étend à perte de vue devant notre jeunesse[1].

« Fils de famille » à la recherche d'une carrière et « boursiers perpétuels » : ce sont bien là les catégories qui constituent l'essentiel du « personnel romanesque » du jeune Barrès, jusqu'au *Roman de l'énergie nationale* compris ; c'est aussi, comme on l'a vu, l'horizon de réception que tentent de circonscrire ces textes. On sait en outre que les questions liées à l'indétermination professionnelle sont au cœur des préoccupations de ce public de « jeunes gens », attirés par la carrière intellectuelle mais conscients de ses « périls ». Aragon réinterprète, pour son compte et à la lumière de l'avant-garde, la « vocation » intellectuelle comme un refus, précisément, de la carrière toute tracée et de toute profession déterminée – et inscrit ainsi l'avant-garde dans le faisceau de réponses possibles aux dilemmes thématisés par Barrès. Il nuancera toutefois ce refus dans une note au *Télémaque*, preuve que la question de l'inemploi de ses « facultés » n'est pas d'emblée réglée, et qu'elle a trait à une certaine « culpabilité » sociale :

> Le choix d'une carrière, nous dirions d'une profession si nous étions des hommes, suppose, pensais-je, une inconscience ou une humilité singulière. Plus tard, dans cet acte, la part de la sottise (toute une série d'opérations mentales éliminatoires, et la mise en valeur positive des qualités de l'emploi qu'on s'assigne) me parut la plus

[1] *Ibid.*, p. 84.

> grande. Le problème de la vocation, chacun en a pris son parti, est-il ou n'est-il pas celui de la quadrature du cercle ? Cette résignation qui est demandée à tout homme vers la quinzième année, quelle horreur. Aujourd'hui je ne sais plus qu'en penser : on peut, je crois, tenir à quelque chose plus qu'à sa propre vie et, dans un cas donné, y a-t-il un sacrifice auquel nous ne serions pas prêts[1] ?

Affleure sans doute ici le sentiment que l'action doit se placer dans un cadre collectif, où le « sacrifice » individuel prenne sens : Aragon, dans cette note, écrit à partir du surréalisme naissant et de son action de groupe, qui cherchera assez vite à se donner un horizon politique. Mais on trouvait déjà dans le *Télémaque* une prise de conscience similaire, notamment dans l'épilogue : plus clairement que dans *Anicet*, l'action collective semble y être présentée comme une alternative au pur enfermement solipsiste :

> Où êtes-vous, périlleux amis, gaillards plus résolus que le vent d'octobre ? Au milieu des dieux morts, vous restez seuls debout. Entre hommes capables de tout la reconnaissance est aisée : le mot de passe, nous le savons de naissance, nous ouvre des édens éphémères comme la perte ou le gain. Nous nous plaisons aux couleurs changeantes des jours[2].

Télémaque est donc un ouvrage de transition vers le surréalisme, où Aragon fait un bilan de l'héritage dada – ce qui mérite d'être rejeté parce que dépassé, et ce qui continue d'animer la révolte et à lui donner sens. Cette transition est encore rendue plus sensible par le basculement esthétique à l'œuvre dans ce texte, où l'usage de l'écriture automatique se fait plus fréquent. Dans ce processus, le « barrésisme » reste présent en filigrane, particulièrement dans la « tension » éthique que met en scène l'ouvrage, qui n'est pas pure dérision, mais une recherche à visée plutôt « constructive » – l'amour et l'action collective s'y voient tout de même réhabilités, contre le solipsisme et la négation intégrale. A l'instar de *L'Ennemi des lois*, qui se voulait, lui aussi, un bilan provisoire de l'évolution de son auteur, *Télémaque* se présente comme une nouvelle étape d'une recherche certes indéterminée, marquée par la conscience encore confuse de sa propre évolution dialectique : processus toujours ouvert donc, mais où l'avènement d'une synthèse éthique est présenté comme possible, peut-être même imminent.

4. Dernières métamorphoses de l'égotisme dada

[1] *Ibid.*, p. 95.
[2] *Ibid.*, p. 84.

4.1. Le Libertinage *(1924) : un récit de transition ?*

Cette tension dialectique des récits d'Aragon – qu'on retrouve chez le jeune Barrès, dont la trilogie enregistrait, presque en simultané, l'évolution intellectuelle – ient bien sûr à la dynamique même des textes, et non à une prescience de l'auteur sur les choix qu'il allait faire ultérieurement – en l'occurrence, son activité au sein du surréalisme, puis son adhésion inconditionnelle au communisme et à l'esthétique réaliste. Il faut préciser toutefois qu'Aragon lui-même n'a pas hésité, à posteriori, à réinterpréter son œuvre de jeunesse dans une visée téléologique, ramenant les doutes, les errances et les contradictions de l'époque à la recherche tâtonnante de ce qui allait se décider à la toute fin des années 1920 : la rencontre d'Elsa et l'entrée au Parti. Là encore, la démarche d'Aragon n'est pas sans faire penser à celle de Barrès. Comme on le sait, celui-ci a toujours manifesté un souci de réinscrire ses premiers textes dans la cohérence globale de son évolution idéologique, notamment par la rédaction, à chaque réédition de la trilogie égotiste, de seuils introductifs adéquats. Or, on retrouve chez l'auteur de *Blanche ou l'oubli* un même usage des paratextes accompagnant les premières œuvres, en particulier pour l'édition, en 1964, des *Œuvres romanesques croisées* avec Elsa Triolet. Si bien que certains textes possèdent deux préfaces, comme c'est le cas pour *Le Libertinage* (1924). Deux préfaces aux tons radicalement opposés : alors que celle de 1924 défend, avec provocation, le principe du « scandale pour le scandale », celle de 1964 tient à mettre en perspective cet anarchisme revendiqué, moment dialectique et prodrome juvénile des engagements plus tardifs.

En fait, même replacé dans son contexte, *Le Libertinage* échappe à toute « intégration » dialectique claire – comme, il est vrai, les autres textes de la même période, mais à un degré encore plus marqué. Ceci s'explique d'abord, bien sûr, par son hétérogénéité : il est composé de textes courts, aux styles très divers, et écrits pour certains à des moments différents. Ainsi, le texte qui ouvre le recueil, *Quelle âme divine*, serait un des tout premiers témoignages de la compulsion scripturale de leur auteur, alors qu'il avait six ou sept ans. Mais comme le remarque Yvette Gindine[1], *Le Libertinage* tranche aussi sur les attentes de son lectorat d'alors, en s'inscrivant en faux contre le surréalisme naissant : il paraît renouer avec l'anarchisme nihiliste de l'époque dada.

[1] Yvette Gindine, *op. cit.*, p. 45.

Plusieurs textes, dont la préface originale, exacerbent en effet la posture anarchisante et le « dandysme » de l'auteur, posture que résume l'éloge du « scandale pour le scandale » : « Je n'ai jamais cherché autre chose que le scandale et je l'ai cherché pour lui-même[1]. » Or, Yvette Gindine souligne combien cette profession de foi pouvait paraître alors dépassée pour les surréalistes[2]. Au lieu de se consacrer à consolider l'action collective et l'entreprise théorique, qui aboutira, quelques mois après la parution du *Libertinage*, au *Manifeste du surréalisme*, Aragon exalte dans ce texte l'individualisme anarchiste et le culte dandy de l'artifice ; qui plus est, il fait montre, encore une fois, d'un goût prononcé pour la virtuosité littéraire, que Breton et d'autres surréalistes ne tarderont pas à qualifier de « surenchère verbale[3] ».

En outre, les positions idéologiques défendues dans la préface, malgré les proclamations anarchistes, ont tendance à louvoyer entre les options les plus contradictoires. L'écriture y est à la fois valorisée et décriée, comme on l'a vu. De même, Aragon s'y affirme « engagé » politiquement, et semble en assumer les conséquences comme écrivain, même si, lors du procès Barrès, il avait dénié toute forme de responsabilité à la figure auctoriale : « L'esprit de la Révolution française, voilà ce qu'on poursuit aujourd'hui, ce qu'on traque partout. J'en suis fâché : je n'avais point posé le problème sur un terrain pareil. Mais on le fait pour moi, et j'opte : je suis irréductiblement un homme de gauche, et si cette expression vous prête à rire, vous n'êtes qu'un pitre[4]. » Et pourtant, il tourne en dérision l'idée de « messianisme » dans le paragraphe qui suit, et affirme un peu plus loin son refus d'être « exemplaire »[5]. Aragon se trouve donc dans une position pour le moins floue. Yvette Gindine résume bien les ambiguïtés de cette préface, où elle voit par ailleurs une influence d'un « beau-fils de Barrès », Drieu la Rochelle, tiraillé lui aussi, à ce moment de sa carrière, entre le désir d'action et le retrait égotiste :

> Faut-il voir l'influence passagère de Drieu la Rochelle, dédicataire du *Libertinage*, dans cette nostalgie de l'action, cette conscience malaisée des responsabilités de l'intellectuel, ce dédain des attitudes livresques et des révoltes à bon compte ? Toujours est-il qu'en dernière analyse Aragon finit par rejeter toute responsabilité :

[1] *Le Libertinage*, p. 274.
[2] *Ibid.*
[3] Voir sur ce point les *Entretiens* d'André Breton, dans *Œuvres complètes* (III), édition établie par Marguerite Bonnet, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1999, p. 488.
[4] *Le Libertinage*, p. 271.
[5] *Ibid.*, p. 279.

> loin de se vouloir lié, « engagé » par ses écrits, il se veut affranchi de toute obédience à leur égard : il n'a de certain que ses refus, refus de se plier aux normes conventionnelles, mais aussi refus de jouer un rôle exemplaire ou héroïque. Seule compte sa volonté de liberté totale, et devant un avenir qu'il déclare obscur pour lui, il réclame une entière disponibilité, en particulier celle de ne préjuger en aucune façon de soi[1].

Dans *Le Libertinage*, Aragon semble en fait vouloir exacerber, jusqu'à leur épuisement, les options prises durant la période dada, pour rendre possible par la suite un infléchissement, voire un renversement de ces postulats. Ce jeu de l'auto-contradiction démarque, une fois encore, le double dispositif de l'œuvre ducassienne, où les *Poésies* contredisent les *Chants de Maldoror*. Dans ce mouvement de balancier, Barrès tient aussi son rôle : son exemple se prête d'abord à l'affirmation d'un dandysme antisocial, revisité toutefois par l'esthétique du temps. Mais il va être soumis, lui aussi, au principe de contradiction.

4.2. Du dandysme fin-de-siècle au dandysme « art déco »

Sur le sens de ces oscillations complexes, c'est la seconde préface d'Aragon (celle de 1964) qui a le mérite de fournir certains éclairages, malgré ses biais téléologiques. L'auteur y dévoile notamment son ambition à l'aune d'illustres prédécesseurs – parmi lesquels Barrès. Il note d'abord ce que doit un des principaux textes du recueil, *Madame à sa tour monte*, à l'*A Rebours* de Huysmans : « Dans *Madame à sa tour monte*, il est certain que le défi est porté comme en réponse des dandysmes du passé : Matisse est née contre Joris-Karl Huysmans, c'est-à-dire à rebours d'*A rebours*, mais avec la secrète intention d'être l'*A rebours* de l'immédiat après-guerre, je veux dire à la fois le Des Esseintes et l'Anti-Des Esseintes de notre génération[2]. » L'héroïne centrale de ce texte, Matisse, qui n'est pas sans ressemblances avec la Mirabelle d'*Anicet*, rejoue en effet le dandysme fin-de-siècle de Des Esseintes, dont elle possède le même penchant savant et excentrique pour l'ameublement, mais en le mettant au goût de l'esthétique nouvelle : on y trouve sans doute un accent « art déco », mais surtout la prégnance des tableaux matissiens (la plupart des pièces de la maison comportent un élément de ses toiles) et de l'imaginaire des *serials* (trappes, chambres cachées et divers accessoires pour l'aventure ont leur place dans le logis).

[1] Gindine, *op. cit.*, p. 46.
[2] *Ibid.*, p. 26.

Aragon souligne en passant qu'il y a une différence entre ce nouveau dandysme et celui de Barrès, même si les points communs demeurent visibles : « …mesurer ici la distance entre ce dandysme et celui du jeune Barrès, dans *Sous l'œil des Barbares* par exemple : … *je suis tout ensemble un maître de danse et sa première danseuse*[1]… » Barrès avait en effet lui-même écrit un chapitre « Dandysme », dans *Sous l'œil des Barbares*, où le héros, en conversation avec son amante, tentait de balancer les mérites entre son désir d'indépendance radicale – le refus des « Barbares » – et sa volonté de parvenir, qui aurait nécessité la pratique – tout intellectuelle – d'un conformisme volontaire, toujours attentif à répondre à l'image que les autres voudraient avoir de lui. Or, la « culture du Moi » ne peut aller de pair avec cette exigence :

> …je suis tout ensemble un maître de danse et sa première danseuse. Ce pas du dandysme intellectuel [celui qui expose les recettes qui permettent de parvenir], si piquant par l'extrême simplicité des moyens, ne saurait satisfaire pleinement une double vie d'action et de pensée. […] A vouloir me comprendre, les plus subtils et bienveillants ne peuvent que tâtonner, dénaturer, ricaner, s'attrister, me déformer enfin, comme de grossiers dévastateurs, auprès de la tendresse, des restrictions, de la souplesse, de l'amour enfin que je prodigue à cultiver les délicates nuances de mon Moi. Et c'est à ces Barbares que je céderais le soin de me créer chaque matin, puisque je dépendrais de leur opinion quotidienne[2] !

La différence des dandysmes ne réside pas tant dans ce désir forcené d'indépendance et de singularité, à la limite de l'asocialité, et propre aussi bien au héros barrésien qu'à Matisse : « C'est au reste par comparaison que Matisse paraît étrange. Seule dans la rue, elle ne retient pas le regard : mais dans une foule, elle accapare l'attention[3]. » Elle tient plutôt à la façon d'exprimer et de mettre en scène littérairement cette indépendance radicale. Chez Barrès, l'égotisme des personnages passe bien sûr par l'adoption d'une certaine psychologie et d'une attention permanente à l'intériorité, même s'il s'agit assez vite de la réguler par des « systèmes » et des « formules ». Les actions du héros sont d'ailleurs résumées, en tête de chapitre, dans des « concordances » souvent ironiques, pour laisser place ensuite aux débats intérieurs du protagoniste. *Madame a sa tour monte* prend en quelque sorte le parti narratif inverse : le récit admet le primat des seules actions et apparences extérieures, qu'il se contente de décrire. Les objets et le décor (sujet du

[1] *Ibid.*, p. 24-25.
[2] Maurice Barrès, *Sous l'œil des Barbares*, *op. cit.*, p. 70.
[3] *Le Libertinage*, p. 57.

fameux article de 1918, « Du décor », sur le cinéma) ont plus de valeur que les « pensées ». Bref, Aragon manifeste dans son texte un refus très net de la « psychologie », associée à la littérature d'avant-guerre. Mais s'il y a changement de « dandysme », il concerne d'abord, on le voit, les paradigmes esthétiques valorisés, et non les finalités « éthiques » fondamentales, celles qu'implique la rupture avec le « conformisme ».

4.3. Un héritage barrésien : l'amour comme expérimentation

Un processus semblable est à l'œuvre dans un autre domaine de prédilection du dandysme : les rapports amoureux. Sur ce plan-là, *Le Libertinage* offre encore des similarités avec le « barrésisme », qu'Aragon lui-même met en évidence :

> C'est cependant surtout dans les rapports de mes jeunes gens avec les femmes qu'on voit le plus purement la nature de mon défi : le propre du jeune homme est de vouloir être pris au pire, de n'aimer être aimé (et comme il a le cœur qui bat de cet espoir insensé de l'être) que pour ce qu'il a de haïssable. D'où Denis devant Céline, et Clément à la fin de *Lorsque tout est fini*… devant Éléonore (et peut-être y aurait-il fruit à revenir à Barrès, au moins au Barrès que j'avais en vue, et à comparer ces couples avec celui de Philippe et Petite Secousse dans *Le Jardin de Bérénice* : même goût de l'expérience, même affectation de la philosophie introduite dans les rapports du jeune homme et de la femme… encore qu'il soit à noter que Barrès écrit *Le Jardin* à vingt-huit ans)[1].

La volonté d'expérimentation amoureuse est à vrai dire présente tout au long du *Culte du Moi*, et Bérénice offre plutôt un contrepoint sentimental au dandysme ailleurs professé. Dans le chapitre « Dandysme » de *Sous l'œil des Barbares*, le héros s'applique ainsi à déconcerter son amante, et à réinventer, avec une pointe de cruauté, les conceptions traditionnelles de l'amour. Il conclut d'ailleurs lui-même le chapitre sur cette phrase : « Sans doute […] ce que nous faisons est assez particulier ; mais serait-ce la peine d'avoir lu tant de volumes à 7,50 pour aimer comme tout le monde[2] ? » L'expérimentation amoureuse implique bien sûr un détachement d'avec ses propres sentiments, un dédoublement du sujet observateur et du sujet observé ; attitude qui implique aussi une forme de cynisme, puisqu'il s'agit de considérer la femme aimée comme une pure invention de la subjectivité, comme un « Objet », pour reprendre l'expression utilisée par Philippe dans *Un homme libre*. Dans son *Examen* de la trilogie, faisant retour sur sa représentation de la femme, Barrès réaffirme la portée de ce « stendhalisme » radical : « Et vraiment n'était-il pas temps qu'un conteur accueillît ce principe, admis par tous les analystes et vérifié par chacun de nous jusqu'au plus profond désenchantement, à savoir

[1] *Ibid.*, p. 26.
[2] *Sous l'œil des Barbares.*, *op. cit.*, p. 71.

que l'amour consiste à vêtir la première venue qui s'y prête un peu des qualités que nous recherchons cette saison-là[1] ? »

Il n'est pas sûr qu'Aragon ait souscrit entièrement, même à cette époque, à un tel cynisme amoureux ; mais il est flagrant qu'on en retrouve des échos dans *Le Libertinage*, où se fait jour, sous l'influence de Lautréamont, un « dandysme du mal[2] ». Car il s'agit là aussi de réinventer l'amour, en détruisant ou subvertissant les codes romanesques admis – et parmi eux, le primat de la « sentimentalité », dont l'humour noir est l' « ennemi mortel », si l'on en croit André Breton[3]. Aragon nous donne un exemple de ce cynisme expérimental dans *La demoiselle aux principes*, où le couple décrit rappelle en effet les couples barrésiens. Denis soumet Céline (qu'il a rencontrée par hasard) à des situations incongrues et déconcertantes où doivent émerger de nouvelles façons de concevoir le « tragique » amoureux. Le plus souvent, il s'agit pour Denis d'utiliser des reparties inattendues, ou de réagir de façon imprévisible devant la femme aimée :

> C'est alors que Céline parut, et qu'il discerna Céline : « Ici, créature », ordonna-t-il. Immédiatement persuadée de grossières images, elle fut heureuse. Il dit : « Entre les bois étroits des pleurs cadavériques, les chanterelles exacerbées en chapeaux hauts de forme processionnaux. Mais, si la fantaisie de la danse s'impose qu'une pointe d'ascenseur escaladât de bois vert aux hourras des cow-boys, nulle importance ». Ayant deviné qu'il ne s'agissait pas d'aimer elle pleurait. Denis rit très fort à quelque rêve, puis prononça : « Quel tragique ! » Sans le comprendre, Céline prit toutefois bien ce contentement et le voulut commenter d'un baiser. Mais il la repoussa criant : « Limace ! » Théâtralement, il ajouta : « Je vais courir sur l'herbe tendre », prit son chapeau et sortit[4].

La femme devient clairement ici un pur objet d'expérimentation : voilà qu'elle se trouve réduite à son état de « créature », comme la jeune maîtresse de Philippe était devenue l'« Objet » dans *Un homme libre*. Le narrateur expose d'ailleurs très clairement, dans la suite du récit, les raisons du comportement de Denis, qui relève précisément d'un besoin d'expérimentation :

> Pour des réalisations ultérieures, une décisive expérience s'imposait dont le sujet s'offrait en Céline. Denis avait pu, sur elle, évaluer l'effet de l'incompréhensible : les actes sans explication valable, les paroles sans possible interprétation, l'affectaient

[1] *Examen de trois romans idéologiques*, *op. cit.*, p. 22.
[2] *Le Libertinage*, p. 27.
[3] Voir André Breton, *Anthologie de l'humour noir*, *op. cit.*, p. 16.
[4] *Le Libertinage*, p. 49-50.

> plus péniblement que les rebuffades susceptibles d'intelligence. Elle n'était nullement troublée par la liaison de son amant avec Palmyre, fait rationnel dont on pouvait syllogistiquement induire la cause et déduire les conséquences. Mais qu'on parlât un langage dénué de signification ou qu'on commît devant elle un acte non motivé (disparaître huit jours) et Céline était atteinte dans son équilibre, contredite dans ses essences, dans ses principes. Aussi pour moins de malaise, fallait-il qu'elle réagît physiquement, pleurât[1].

La recherche d'un « nouveau tragique » connaîtra d'ailleurs une certaine « réussite », puisque Céline se suicidera à la fin du récit, déconcertée jusqu'à en perdre le sens de la réalité par l'ultime mise en scène de cet « invraisemblable Denis »… De Barrès à Aragon, le dandysme amoureux évolue donc, là encore, dans le choix de ses référents esthétiques, et moins dans les fins poursuivies par les protagonistes. Le dandysme de Barrès se ressent encore de réminiscences baudelairiennes : celles des journaux intimes, dont il est un des premiers à rendre compte ; mais aussi du souvenir des témoignages (plus ou moins apocryphes) sur le poète, présenté par certains médecins du temps comme un amateur de mufleries et d'amours bizarres[2]. Il s'agit en outre de subvertir les codes du récit sentimental de certains auteurs à succès, comme Octave Feuillet. Chez Aragon, c'est le dandysme illustré par Jarry et Jacques Vaché qui prévaut, avec une inflexion déjà nettement surréaliste, par l'usage notamment de l'écriture automatique – mais un usage étonnamment distancié, dans le caractère de quasi-pastiche des fatrasies de Denis. En revanche, dans les deux cas, il s'agit de miner le sentimentalisme hérité d'un certain romantisme, avec ses stéréotypes éculés et ses croyances périmées – « immortalité de l'âme »[3] et fatalité de l'amour.

Bien entendu, la conception de l'amour aragonien ne se réduit pas, tant s'en faut, à cette forme de dandysme. Bientôt, il s'agira d'explorer la puissance mystérieuse du désir et des pulsions, le trouble profond engendré par les rapports entre les corps, un érotisme neuf qui ne soit ni retour aux clichés romantiques, ni pure dérision dandy. *Le Paysan de Paris* (1926) comme *Le Con d'Irène* (1928) ouvrent la voie vers ces contrées nouvelles – tantôt exaltantes, tantôt inquiétantes – de l' « amour ». Il n'empêche que la tonalité de nombreux contes du *Libertinage* concorde avec l'approche expérimentale et souvent

[1] *Ibid.*, p. 50-51.
[2] Voir par exemple les anecdotes rapportées dans *L'Homme de génie* (1888) de Cesare Lumbroso, et citées par André Guyaux dans *Baudelaire. Un demi-siècle de lectures des Fleurs du mal (1855-1905)*, Paris, Presses Universitaires Paris-Sorbonne, 2007, p. 119.
[3] « Elle croyait à deux vérités : l'immortalité de l'âme et l'omnipotence de l'amour » (*Le Libertinage*, p. 47).

cynique du phénomène amoureux, et qui a pu s'inspirer aussi bien de Lautréamont que du Barrès de la trilogie égotiste. On comprend pourquoi Elsa Triolet ne prisait pas particulièrement cette œuvre : « J'ai lu *Le Libertinage*. La colère et le défi entrent dans un jeu d'artifices, l'*exprès* devant un monde qui devient intolérable et qui l'est. Ici la flamme se tord dans le vent, souffre, veut brûler, incendier. Je ne te suivais plus. Maladie moderne, je suis allergique à l'*exprès*[1]. » Pourtant, si l'on en croit sa préface de 1964, Aragon avait déjà tenu à faire contrepoids, au sein même du recueil, à ce cynisme amoureux présent dans plusieurs textes. C'était le rôle que devait jouer en l'occurrence le dernier récit, *La Femme française* :

> Croyais-je vraiment avoir écrit un *Adolphe* inverse ? Je m'en soupçonne un peu maintenant. Mais c'était bien plus encore la réplique insolente à ces personnages du début, Alcide, Denis, voire le Frédéric-Pierre d'*Au pied du mur*, la revanche de la femme sur le petit don Juan du Quartier Latin du style *Sous l'œil des Barbares*, le contre-dandysme[2].

La « femme française », restée anonyme tout au long du récit, va prendre en effet la place du « petit don Juan du Quartier latin » des textes précédents, mais avec plus de souveraineté et de liberté encore, car affranchie des systèmes et de la froideur forcée des jeunes héros barrésiens : la « femme française » est sensuelle, sensible et cérébrale tout à la fois. Le récit procède en fait à un véritable renversement des points de vue : c'est désormais la femme qui prend la parole, dans la série de billets, parfois très succincts et le plus souvent énigmatiques, qu'elle adresse à son amant. L'héroïne y déjoue toutes les attentes de la correspondance amoureuse du roman épistolaire, pour livrer une image de la femme moderne, proche de la « garçonne » décrite par Victor Margueritte dans les même années : femme libre qui aime aussi bien les personnes de son sexe que les hommes ; qui encourage son amant à prendre des maîtresses, tout en donnant des indices sur ses propres aventures ; qui s'adonne à la « drague », autant pour assouvir son désir d'expérience et d'observation que pour satisfaire ses pulsions amoureuses. Elle se livre, par exemple, à une longue description de la jouissance d'un de ses amants : « Je vis sur cette face se succéder les sentiments qui naissaient avec un léger retard en moi-même[3] » –

[1] « Ouverture », *Œuvres romanesques croisées* d'Elsa Triolet et Louis Aragon, cité dans Notice du *Libertinage*, Aragon, *Œuvres romanesques complètes* (I), *op. cit.*, p. 1081.
[2] *Le Libertinage*, p. 33-34.
[3] *Ibid.*, p. 247.

description à la fois clinique et cruelle, où apparaît même, chez elle, un fantasme de meurtre et de décapitation :

> Ces yeux avaient cessé de s'occuper de moi, ils étaient attirés au fond de l'orbite par une idée impérieuse ; ils regardaient grandir une réalité intérieure ; leur matière même semblait transmuée ; elle n'avait plus la transparence du verre, ni le blanc n'avait le poli coutumier des miroirs. […] Yeux nus. Je désirais voir se poursuivre cette dissolution, comme de perles dans le vinaigre, je désirais voir se perdre à jamais ces yeux. Meurs, meurs, me disais-je, regard. […] Meurs, me disais-je, meurs, visage[1].

C'est donc la femme qui possède désormais la maîtrise de l'expérimentation amoureuse, et il n'est pas anodin en effet qu'Aragon conclue *Le Libertinage* par ce texte : il fallait ce renversement des rôles assumés par l'un et l'autre genre pour que le dandysme barrésien, retourné contre lui-même, prenne sa vraie couleur subversive.

Dans les trois récits qui jalonnent la période dada et le passage au surréalisme, et que nous venons de relire à la lumière des affinités avec le « barrésisme », on voit que l'auteur du *Culte du Moi* est convoqué par Aragon selon deux modalités complémentaires. Il constitue d'abord, à ses yeux, un modèle thématique et formel, dont les textes dadas peuvent s'inspirer librement. Il s'agit là d'un schéma plutôt classique de la relation intertextuelle. Mais ce modèle, le jeune écrivain surréaliste va tenter assez vite de le dépasser, par une forme de réinvention de l' « égotisme » et du « dandysme » barrésiens. Il s'agit dans un premier temps de renouveler leur expression esthétique, en rompant avec l'héritage symbolo-décadent ; puis de réviser certaines de leurs implications « éthiques » : on l'a vu pour le dandysme amoureux ; il en va de même à travers la réhabilitation progressive de l'action de groupe contre le solipsisme proclamé par les personnages de fiction – et par Aragon lui-même dans les manifestes dadas.

En fait, Barrès n'a pas fourni qu'un réservoir de thèmes fictionnels et de dispositifs formels ; il a été lui-même le modèle de cet « auto-dépassement » : la particularité de son œuvre, ce serait précisément d'être « évolutive », et de reposer à neuf, dans chaque nouveau livre, les « problèmes essentiels »[2]. Cette évolution demeure garantie, pour le lecteur, par l'auteur lui-même, seule entité qui peut assumer les contradictions qui

[1] *Ibid.*, p. 248.

[2] On peut remarquer aussi que l'ouvrage qui introduisit Aragon à l'œuvre de Barrès, les *Vingt-cinq années de vie littéraire* (1908) de l'abbé Bremond, est marqué par cette conception « évolutive » de l'œuvre ; du moins c'est ce qu'on peut voir dans l'introduction de Bremond, qui insiste sur la succession « logique » mais « vivante » des étapes dans cette carrière.

surgissent d'un texte à l'autre – et il peut les assumer parce qu'il présente son œuvre comme la quête perpétuelle d'un sens « éthique », qui reste souvent fuyant, mais qui constitue malgré tout l'horizon scriptural. Barrès semble donc un modèle pour Aragon parce qu'il est un auteur *in progress*, et qu'il l'autorise en quelque sorte, comme précédent, à refaire les étapes d'un parcours professionnel en quête de cohésion, fût-il sinueux. C'est ce que semblent en tout cas démontrer les rapports – évolutifs et contradictoires, justement – qu'il instaure, tout au long de sa carrière, avec l'auteur lorrain et son œuvre. Avant la rupture évidente constituée par le passage à l'esthétique réaliste, on peut s'en convaincre par l'analyse de certaines ambivalences de la phase proprement surréaliste, où resurgit opportunément l'exemple barrésien.

4.4. La polémique Aragon-Clarté (novembre 1924-janvier 1925) : le retour du principe de responsabilité ?

La conversion politique de Barrès comme la sincérité de son engagement avaient été évoquées lors du procès dada de 1921, notamment par Breton. Aragon, quant à lui, les avait disqualifiées au nom de la spontanéité irréductible et de l'irresponsabilité foncière de l'individu. Mais le Barrès politique réapparaît toutefois, en filigrane, lors d'une polémique qui aura valeur fondatrice dans le parcours de l'écrivain : la controverse avec la revue *Clarté*, entre novembre 1924 et janvier 1925. Aragon en résume les enjeux dans un article du deuxième numéro de *La Révolution surréaliste* (janvier 1925), « Communisme et Révolution ».

Dans le pamphlet *Un cadavre* contre Anatole France, paru en octobre 1924, l'auteur d'*Anicet* avait fustigé le consensus de tous les bords politiques autour de l'écrivain défunt : « …le littérateur que saluent à la fois aujourd'hui le tapir Maurras et Moscou la gâteuse… ». Cette dernière expression suscite une réplique, sous forme de mise en demeure, de Jean Bernier et Marcel Fourrier, les rédacteurs de la revue communiste *Clarté*. Rappelons que cette revue était alors la première, en France, à regrouper de jeunes intellectuels communistes [1]. Jean Bernier reproche à Aragon son « étourderie véritablement plus comique qu'odieuse », pour avoir parlé si légèrement du nouvel État

[1] Voir Nicole Racine-Furlaud, « Du mouvement à la revue *Clarté* : jeunes intellectuels 'révolutionnaires' de la guerre et de l'après-guerre (1916-1925) », dans Jean-François Sirinelli (dir.), *Générations intellectuelles. Cahiers de l'Institut d'Histoire du Temps Présent*, n° 6, novembre 1987, p. 19-28.

soviétique. Aragon lui répond alors dans une lettre, publiée dans *Clarté* (1er décembre 1924), où il clarifie sa position sur le communisme, en se voulant par-delà la politique et son « pragmatisme » étroit :

> …il vous a plu de relever comme une incartade une phrase qui témoignait du peu de goût que j'ai du gouvernement bolchevique, et avec lui de tout le communisme. […] Si vous me trouvez fermé à l'esprit politique et mieux : violemment hostile à cette déshonorante attitude pragmatique, qui me permet d'accuser au moins de modérantisme idéal ceux qui à la fin s'y résignent, c'est, vous n'en pouvez douter, que j'ai toujours placé, que je place l'esprit de révolte bien au-delà de toute politique. Qu'avez-vous fait, au bout du compte, fameux hommes d'action, si fiers de ne pas vous embarrasser des moyens, depuis que le monde est monde ? La révolution russe, vous ne m'empêcherez pas de hausser les épaules. A l'échelle des idées, c'est au plus une vague crise ministérielle. […] On ne peut pas m'accuser de regarder en arrière. Mes yeux sont fixés sur un point si lointain, que personne ne me pardonnera jamais ma prétention dérisoire[1].

Les rédacteurs de la revue communistes ne se privent pas de commenter en retour cette réponse d'Aragon. Jean Bernier souligne l'« idéalisme » foncier qui s'y révèle, typique selon lui des écrivains bourgeois qui refusent le matérialisme historique. Il relève aussi l'insuffisance de cet idéalisme, s'il cherche à se constituer en solution existentielle :

> On ne saurait s'étonner de voir un *idéaliste* de cette sorte fulminer contre tout pragmatisme. […] Le monachisme d'Aragon, cette espèce d'apostolat de l'impossible où il entend se consumer, non sans goûter toutefois le plaisir âcre, secret, du vaticinateur, aurait tout son prix si le désert s'étendait encore à la face de Dieu aux portes de nos villes. / Notre matérialisme à nous, mon cher Aragon, notre *enragé* matérialisme, ne s'en laisse pas conter si facilement. D'ailleurs, je ne sache pas que ce regard perdu « fixé sur un point si lointain » suffise – étoile – à votre vie[2].

Quant à Marcel Fourrier – et sa remarque nous intéresse particulièrement –, il trace un parallèle entre l'attitude d'Aragon et l'« anarchisme bourgeois » de Barrès, suggérant que l'un et l'autre ont été incapables de se déprendre des réflexes de leur classe sociale et d'exprimer leur révolte en dehors du plan purement « culturel » :

> Cela nous situe les uns et les autres. Aragon, anarchiste pur, se cantonne volontairement sur le plan culturel. Il combat la culture bourgeoise du dedans. Il préfère rester dans son camp, plutôt que de se joindre aux ennemis du dehors.

[1] Lettre d'Aragon à la revue *Clarté*, 25 novembre 1924, reproduite dans « Communisme et Révolution », *La Révolution surréaliste*, n°2, janvier 1925, p. 32.
[2] *Ibid.*

> Nous, sur le plan culturel, comme sur tous les autres, nous avons rompu les ponts. […] Nous ne pouvons forcer Aragon, pas plus que nous ne pouvons forcer les littérateurs bourgeois, à admirer, ni même plus simplement à comprendre la Révolution russe. Devant elle, Aragon éprouve la même sainte horreur que n'importe quel autre Français de sa classe, bien pensant. Son anarchisme qui, malgré son expression académique – tout comme le fut celui de Barrès – contient, soyons justes, une part importante de mysticisme, ne saurait nous empêcher de le classer parmi nos adversaires. Entre lui et nous, et tant qu'il restera sur de telles positions, question de classe, question de force[1].

Ce qui est intéressant ici, c'est le caractère de mise en demeure de ces commentaires : les rédacteurs de *Clarté* poussent Aragon dans ses retranchements, et on ne peut pas dire que l'ultime réponse de ce dernier, dans l'article de janvier 1925, clôt de façon satisfaisante le débat : elle se contente de leur retourner l'accusation de « littérateurs bourgeois », et à renvoyer dos à dos matérialistes et politiciens, au nom de la « cause illimitable de la Révolution ». En fait, la mobilisation de l'exemple barrésien n'est sans doute pas anodine de la part des intellectuels de *Clarté*. Ceux-ci avaient vivement polémiqué contre Barrès et son œuvre, au moment de sa mort – avec une intransigeance qui tranchait sur les ambiguïtés du procès dada de 1921. Or, comparer la position d'Aragon à l'anarchisme de Barrès, c'était montrer, par l'exemple, une double insuffisance : par rapport, sans doute, à l'essence même de l'anarchisme, qui se trouve réduit ici à un idéalisme égotiste, dont la marge de manœuvre se limite au champ culturel ; et aussi en regard de la propre carrière de l'écrivain lorrain qui, lui, avait su franchir le pas de l'action politique et de l' « engagement », contre son inclination initiale au « dilettantisme ».

Ce schéma de l'appel à « franchir le pas », qui possède une dimension non seulement politique mais aussi existentielle, rappelle d'ailleurs lointainement des épisodes semblables de la carrière de Barrès. On pense par exemple à la préface du *Disciple* (1889) de Paul Bourget, qui tout en reconnaissant le talent de son cadet, reprochait aux personnages des deux premiers volumes du *Culte du Moi* leur « intellectualisme » desséchant[2] ; en contrepoint, il appelait son lecteur – et indirectement le jeune Barrès – à prendre toute la mesure de sa « responsabilité » sociale, à la fois morale et patriotique. Dans sa préface de 1904 à *Un homme libre*, citant Bourget, Barrès rappellera la légitimité de la critique de son aîné, qui lui fit prendre conscience du « sens social », dont la pleine mesure sera donnée

[1] *Ibid.*
[2] Paul Bourget, *Le Disciple*, Paris, Librairie Générale Française, coll. « Le Livre de Poche », 2010, p. 53.

avec *Les Déracinés*. Dans le cas de la polémique entre Aragon et *Clarté*, les enjeux se situent, bien entendu, dans un cadre idéologique tout à fait opposé au traditionalisme. Mais ce qui importe dans ce parallèle suggéré par Marcel Fourrier, c'est la récurrence d'un schéma « dramatique », où le basculement d'une carrière littéraire se trouve en quelque sorte mise en scène à travers un appel solennel à la « responsabilité ».

Aragon ne pouvait qu'y être sensible, comme le prouvent les suites de la polémique durant cette année décisive de 1925, qui conduit à une politisation plus marquée des surréalistes. La guerre du Rif en est, comme on le sait, le prétexte sincère. Et il se trouve que le groupe de Breton va se rapprocher à cette occasion de *Clarté*, qui pour sa part s'éloigne de l'orbite de son mentor, Henri Barbusse[1]. Une collaboration se dessine, qui conduit à la rédaction d'un tract commun entre les surréalistes, *Clarté* et deux autres revues de gauche, et qui sera publié sous le titre *La Révolution d'abord et toujours* ! en août 1925. Enfin, en novembre, Aragon publie dans *Clarté* un article, « Le Prolétariat de l'Esprit », à tonalité résolument marxiste et qui tranche avec ses positions anarchistes antérieures ; il y analyse notamment l'évolution des intellectuels : « …ce qui leur permet d'éliminer l'anarchie, c'est cette conscience d'appartenir à une classe, le prolétariat, et la volonté de contribuer à en établir la dictature[2]. »

Sur le plan politique, Aragon affiche donc une solidarité, en apparence déjà sans faille, avec la doctrine marxiste. En ce qui concerne l'esthétique à proprement parler, il accomplit une liquidation similaire de son « individualisme » de jeunesse. Celui-ci était déjà menacé par le culte surréaliste de l'inconscient, de l'automatisme et de la poésie « faite par tous », selon la fameuse exhortation ducassienne. Aragon radicalise encore ce processus en réduisant toute l'esthétique moderne au « machinal », comme on le voit dans un article fameux de 1929, « Introduction à 1930 » (*La Révolution surréaliste*, 12, 15 décembre 1929). Or, ce qui est intéressant, c'est qu'Aragon utilise pour exprimer ce changement de paradigme une expression barrésienne pour le moins incongrue dans ce contexte, puisqu'elle rappelle le Barrès nationaliste :

> Est-ce qu'au fond de tous ces éléments, un élément commun qui leur conférait la modernité n'est pas trouvable ? […] Il ne serait pas difficile de voir que cet élément est un certain machinal. On le retrouve dans toutes les préoccupations intellectuelles

[1] Maurice Nadeau, *Histoire du surréalisme*, Paris, Seuil, coll. « Points », 1964, p. 83-90.
[2] Louis Aragon, « Le Prolétariat de l'Esprit », *Clarté*, novembre 1925, repris dans *Chroniques* I, *op. cit.*, p. 254.

> de ce temps. Qu'il s'agisse des folies, des rêves, qu'il s'agisse du mécanisme de l'écriture, c'est l'automatisme qui donne sa couleur aux recherches des derniers jours. La logique qui porte au premier plan de l'attention générale l'étude dès longtemps commencée de l'inconscient ne peut être l'effet d'un hasard. Elle implique la reconnaissance et l'acceptation d'un déterminisme, et ce faisant ne peut plus se contenter des petites expériences anciennes, il lui faut faire face à un grand problème soulevé. L'individu qui a pris notion de son propre déterminisme est soudainement placé devant le déterminisme social qui le comprend. C'est pourquoi je dirai que ce qui a marqué ces dernières années sur le plan moderne est l'agonie et la mort de l'individualisme essentiel aux hommes d'il y a vingt ans[1].

Aragon tente ainsi de faire converger son refus politique de l'anarchisme et les principes esthétiques qui définiraient la modernité ; mais il le fait en convoquant une formule barrésienne – il faut « accepter son déterminisme » – qui avait été raillée par Breton lors du procès Barrès[2]. S'agit-il là déjà de marquer une rupture avec le surréalisme – son système de références tout du moins –, tout en poussant jusqu'à ses retranchements ses principes esthétiques ? L'ambiguïté est en tout cas maximale ici, et elle pointe vers les attitudes ultérieures d'Aragon, celles qui caractériseront sa période « jdanovienne ».

Par ce reniement de l'anarchisme politique comme de l'individualisme esthétique, un processus s'achève chez Aragon, qui est prêt à passer à une nouvelle étape de sa carrière. Il va désormais donner des gages toujours plus sérieux de son adhésion à la doctrine marxiste, de son entrée au parti en 1927 jusqu'au congrès de Kharkov en 1930, qui sonne la fin de sa période surréaliste à proprement parler. Par cette conversion à la fois lentement préparée et brusque dans sa radicalisation, l'auteur d'Anicet va suivre, consciemment ou non, une trajectoire placée sous le précédent plutôt paradoxal de Barrès, qu'il convoque souvent dans ces moments de transition décisifs. Et il saura encore se le rappeler durant sa période « réaliste socialiste ».

5. Une « conversion » au communisme sous patronage barrésien

5.1. Etapes d'un raidissement idéologique

[1] Louis Aragon, « Introduction à 1930 », *La Révolution surréaliste*, 12, 15 décembre 1929, dans *Chroniques* I, *op. cit.*, p. 348.

[2] Philippe Forest a aussi relevé le caractère étrange de cette formule, dans ce contexte. Voir « Modernité d'Aragon ? », *Aragon, la parole ou l'énigme*, Actes du colloque organisé par la Bpi, 11-12 juin 2004, Paris, Éditions de la Bibliothèque publique d'information/Centre Pompidou, 2005, p. 37.

Mise plus ou moins sous silence durant la période surréaliste, la référence à Barrès opère un retour surprenant chez Aragon, dans un contexte qui, à priori, paraîtrait peu propice à la mobilisation d'une telle autorité. Sa rupture progressive avec les surréalistes, après le congrès des écrivains de Kharkov, en 1930, confirmée en 1932 lors de l' « affaire » du poème *Front rouge*[1], son adhésion sans restriction, dans la décennie qui suit, à la ligne du PCF, et surtout à l'esthétique du « réalisme socialiste » qui vaut désormais comme mot d'ordre culturel au sein du parti, vont permettre à Aragon, paradoxalement, de revenir progressivement à Barrès, mais à un Barrès qui n'est plus celui de l'égotisme anarchisant. Désormais, dans cette curieuse réhabilitation, c'est l'auteur du *Roman de l'énergie nationale* qui prévaut, relu et filtré cependant par un contexte politique nouveau, et mobilisé en vue de luttes idéologiques qui semblent, en apparence, concorder assez peu avec la tradition de pensée que Barrès a inaugurée en France. Ce retour progressif de l'écrivain communiste à l'auteur des *Déracinés* connaît son point d'orgue en 1948, dans un article fameux des *Lettres françaises*, où Aragon n'hésite pas à se dire « barrésien » – sous certaines conditions, il est vrai. Ce texte, parfois considéré comme l'expression volontairement provocatrice d'une inclination de jeunesse mal réprimée, est dans les faits tout à fait motivé dans ses intentions ; or, celles-ci ne peuvent être comprises que si on les rattache aux tentatives d'Aragon de se constituer, dans ces années-là, une nouvelle posture auctoriale – une posture étonnamment fidèle au modèle barrésien, malgré le caractère paradoxal, dans ce contexte, d'un tel mimétisme.

Il ne s'agira pas ici de refaire l'histoire complexe des engagements d'Aragon au sein du PCF, ni des combats internes que se livrent, au niveau du communisme mondial, les différents courants prétendant incarner une littérature authentiquement communiste, de la « littérature prolétarienne » au « réalisme socialiste ». Nous essaierons plutôt de montrer comment Aragon articule la référence barrésienne aux exigences esthétiques et idéologiques du parti, à trois « moments » essentiels ponctuant cette longue phase de sa carrière. Le premier moment correspond au mitan des années 1930, quand apparaît au sein des associations d'écrivains communistes la notion de « réalisme socialiste » – notion qui sera lancée (plutôt que définie) en 1934, lors du Congrès des Écrivains soviétiques à Moscou. Face à des auteurs soviétiques présentés comme seuls modèles, Aragon va tenter

[1] Voir Pierre Juquin, *Aragon. Un destin français* (*I. Le temps des rêves, 1897-1939*), *op. cit.*, p. 548-555 ; Maurice Nadeau, *Histoire du surréalisme*, *op. cit.*, p. 139-145.

alors de recréer une tradition proprement française du « réalisme », qui puisse donner corps et légitimité à la littérature communiste en France, sous le label précisément de « réalisme socialiste ». Il va procéder à cette relecture de la tradition littéraire surtout dans des textes critiques, souvent de circonstance (conférences, hommages,…), mais qui vont très vite être réunis en volume afin de composer un corpus théorique cohérent, et capable d'asseoir sa propre posture d'écrivain – le plus connu de ces textes étant sans doute *Pour un réalisme socialiste* (1935). Dans ce contexte, Barrès joue un rôle ambivalent : attaqué comme ennemi idéologique, il semble malgré tout servir de modèle sous-jacent à l'évolution d'Aragon dans la définition de son image d'auteur. La seconde étape essentielle survient au moment de la montée du péril nazi et du combat intellectuel antifasciste mené par les partis communistes en France et en Europe. Après le congrès du parti à Villeurbanne en 1936, puis à Arles en 1937, le PCF réhabilite l'idée de nation et celle d'union nationale contre le fascisme. Les alliances au départ improbables – avec la SFIO et les catholiques antifascistes, par exemple – sont désormais possibles ; dans ce contexte, il ne paraît plus tout à fait inenvisageable d'utiliser Barrès et son œuvre à des fins de « régénération » nationale. L'éclatement de la guerre ne fait que reconduire, en l'accentuant, ce processus : Aragon cherche à refonder l'unité nationale sur le plan culturel, en opposant sa propre définition de la patrie à celle de la propagande de Vichy et de la Collaboration en général – n'hésitant pas parfois, pour ce faire, à s'appuyer sur des principes très barrésiens dans l'esprit. Enfin, le troisième moment coïncide avec le triomphe de sa nouvelle posture auctoriale, au lendemain de la Libération. Barrès se voit dans ce contexte plus explicitement valorisé : Aragon lui reprend certaines métaphores essentielles – comme l'idée d' « énergie nationale » – et élève sa trilogie boulangiste en modèle d'un « roman politique » à venir. Un certain nationalisme reste aussi au cœur de son dispositif idéologique, avec l'apparition de nouveaux adversaires – ou plutôt d'un même ennemi qui aurait changé de masque : la bourgeoisie alliée avec l' « empire » américain dans une même vision atlantiste de l'Europe. Cette dernière étape débouche sur le texte surprenant de 1948 sur Barrès, repris dans *La Lumière de Stendhal* en 1954.

5.2. Une refondation du réalisme sous influence ?

Au début des années trente, Barrès est encore peu cité dans les textes d'Aragon ; lorsqu'il l'est, c'est plutôt, assez logiquement, comme ennemi politique et « ennemi de classe ». Ainsi, l'ancien surréaliste n'hésite pas à le désigner, en 1933, comme « un salaud de notre pays ». Toutefois, cela ne l'empêche pas d'adhérer, plus fondamentalement, à des principes qui présentent une étonnante parenté avec ceux que l'écrivain lorrain a défendus dans la seconde phase de sa carrière, à partir du tournant de 1897. Au point où le parcours intellectuel d'Aragon paraît suivre un infléchissement symétrique, du point de vue des ruptures avec son passé récent, à celui de l'écrivain égotiste devenu nationaliste. Tout en reniant les « erreurs » de sa période surréaliste, l'auteur des *Cloches de Bâle* amorce en effet un retour aux valeurs honnies par le groupe qui a été le sien – un peu à la manière de Barrès tournant le dos aux aspects les plus subversifs de son égotisme pour proclamer l'acceptation de ses « déterminismes » ancestraux et régionaux, et rompant par là avec son lectorat privilégié et ses soutiens dans les mouvements modernistes. Il est vrai toutefois qu'il faudra quelques années à l'écrivain communiste pour réhabiliter sa phase surréaliste, comme étape dialectique de son parcours, alors que Barrès avait refusé d'emblée qu'on assimile son « évolution » à une palinodie. En ce début des années 1930, Aragon opère sa « reconversion » en deux grandes étapes : il amorce d'abord un retour général au « réalisme », de la même façon que le Barrès des *Déracinés* revenait au modèle balzacien ; il met ensuite en avant ce qui constitue, à ses yeux, l'un des principaux corollaires de ce retour : l'acceptation d'une responsabilité de l'écrivain envers son public, et plus généralement envers la société de son temps. Or, on se souvient qu'Aragon s'était élevé contre ce même principe durant le procès Barrès de 1921.

C'est d'ailleurs bien en termes de rupture avec l'avant-garde que l'écrivain communiste pense désormais son rapport au « public ». Dans une conférence de 1935 prononcée à New York, et recueillie par la suite dans *Pour un réalisme socialiste* (1935), il présente ce tournant précisément comme une nouvelle prise en considération du destinataire « réel » de son œuvre, contre la visée purement provocatrice qui aurait été celle de l'anti-œuvre dadaïste ou surréaliste, centrée sur ses effets propres et fondée sur des stratégies visant à déstabiliser les repères de lecture admis, voire toute forme d'intelligibilité immédiate. Ce qui impliquait aussi une opposition de principe au public : « Ma révolte contre le monde qui m'entourait trouva dans Dada tout naturellement sa dérivation entière. Le débat que je poursuivais était le débat de plusieurs générations, son aboutissant. Il opposait avec

violence l'écrivain et le public. Le public en général, un ennemi[1]. » Désormais, par une réaction inverse et spectaculaire dans sa volte-face, Aragon décrète que le roman ou le poème doivent au contraire tenir compte de leur réception concrète, et définir leur poétique en fonction de ces paramètres – ce qui signifie aussi la fin de l' « anarchisme » compris comme refus de ces règles esthétiques, dont la valorisation, *a contrario*, est définitoire de tous les retours au « classicisme » : « Longtemps cette révolte garda pour moi la forme de l'anarchie, et longtemps l'ancien dadaïste ne sut qu'applaudir à des gestes, à des mots, sans comprendre où étaient ses vrais alliés, ceux qu'il devait rejoindre[2]. » La révolte ne peut donc plus se cantonner à une « exaltation » (Aragon utilise, sans doute à dessein, ce terme très barrésien), exprimée à travers des formes essentiellement solipsistes, mais elle doit chercher de nouveaux appuis dans le public, et en même temps s'intégrer dans une entreprise collective plus large, travaillant à « renverser ce monde[3] ». D'après Aragon, c'est la rencontre de Maïakovski – qui rappelons-le, était aussi le compagnon de la sœur d'Elsa Triolet – qui aurait permis de reconsidérer la mission véritable de l'écrivain révolutionnaire, et de rétablir le lien avec le public – ce monde extérieur « où [Aragon] aperçoi[t] désormais non plus seulement le visage hideux de l'ennemi, mais aussi les yeux profonds des millions d'hommes et de femmes auxquels Maïakovski le poète [lui] a appris simplement qu'on pouvait, qu'on devait s'adresser[4]… »

L'avant-garde n'est pas seulement condamnée par Aragon pour son déni supposé du public. Elle se présente aussi, de manière générale, comme une négation du réalisme : par sa valorisation de l'idéalisme, par son refus romantique du réel, par son culte enfin de l'évasion, qu'il s'agisse de recourir au voyage ou aux drogues – autant de traits qu'on retrouverait dans la vulgate du rimbaldisme, auquel s'en prend Aragon dans plusieurs de ses textes « théoriques » des années 1930.

Dans les diverses interventions de cette époque, à vrai dire surtout au début de la décennie, l'écrivain communiste se livre en fait à un véritable travail d' « autocritique », où il s'agit de donner les preuves d'une adhésion pleine et entière aux impératifs esthétiques du parti. Il reprend à son compte les procédés qui lui avaient été imposés par les

[1] Louis Aragon, « Message au congrès des John Reed Clubs » (New York, fin avril 1935), dans *L'Œuvre poétique*, tome VI, Paris, Livre Club Diderot, 1975, p. 251.
[2] *Ibid.*, p. 252.
[3] *Ibid.*
[4] *Ibid.*, p. 254.

organisateurs du congrès de Kharkov, dont l'une des conditions de participation avait été, précisément, la signature d'un texte d'abjuration de l'esthétique surréaliste[1]. Le surréalisme reste de fait présenté sous un jour très négatif, et étonnamment caricatural chez celui qui a été l'un des prosateurs et théoriciens les plus subtils du mouvement. On le voit dans ce passage d'une conférence, prononcée à Bruxelles en 1935 : « L'excès des formules me ravissait et, comme la plupart de mes amis, j'aimais ce qui est manqué, ce qui est monstre, ce qui ne peut pas vivre, ce qui ne peut pas aboutir[2]. » *A contrario*, c'est l'expérience soviétique – le voyage en U.R.S.S., l'engagement au sein du parti et dans le « travail social » quotidien, mais aussi la découverte des auteurs russes contemporains – qui est présentée comme une rupture décisive et qui aurait permis sa renaissance en tant qu'écrivain réaliste : « L'expérience des écrivains de l'U.R.S.S est pour tous les écrivains véritables une expérience fondamentale pour la littérature de demain. De cette expérience et de l'héritage critiqué que nous recevons des écrivains du passé, naît la littérature de demain[3]. »

Aragon ne va cependant pas présenter cette « littérature de demain » comme une imitation pure et simple – et de fait plutôt factice – de la littérature soviétique ; il va tenter de la fonder sur le réalisme tel que l'a défini une tradition spécifiquement française, et qui serait mieux adaptée au contexte national. Il procède alors à une relecture sélective de cette tradition, en se cherchant des modèles fondateurs auxquels se référer – reprenant ainsi une habitude qui avait déjà été celle des surréalistes, lorsque ces derniers tentaient de se constituer un Panthéon alternatif à celui de l'histoire littéraire admise.

Aragon présente d'abord à grands traits ce programme de refondation « réaliste ». Dans un premier temps, il s'agit de reconsidérer tous les mouvements artistiques importants qui ont jalonné l'histoire de l'art et de la littérature sous l'angle de la seule promotion du réalisme. À cette fin, Aragon propose de les débarrasser de tout ce qui pouvait encore, en eux, occulter l'esthétique de l'avenir : « Je déclare ici que ce qu'il y a aujourd'hui de vivant dans le romantisme, dans le naturalisme, comme dans tous les mouvements poétiques et

[1] Juquin, *op. cit.*, p. 518-524.
[2] Louis Aragon, « Les Ecrivains dans les soviets » (Conférence prononcée le 4 avril 1935 à la Maison de la Culture, à Paris, et le 21 avril 1935 à la Maison des Tramwaymen, à Bruxelles), dans *L'Œuvre poétique*, tome VI, *op. cit.*, p. 236.
[3] Aragon, « Message au congrès des John Reed Clubs », *op. cit.*, p. 258.

littéraires qui leur ont succédé, c'est ce qu'ils ont contenu de *réalisme*[1]. » On peut certes se demander ce qu'il resterait d'un romantisme ou d'un symbolisme réduits au « réalisme », mais Aragon ne fait alors qu'indiquer métaphoriquement cette entreprise de relecture et de réappropriation historique, qu'il formule, comme on le voit, dans un langage avant tout performatif (« je déclare… ») et directif (« il faut », « il s'agit »), comme s'il fallait conjurer ce qui, dans son propre parcours, en compromettrait la réalisation : « …puisque nous parlons ici de la reprise de l'héritage culturel, il faut préciser qu'il s'agit de reprendre dans les œuvres des hommes qui nous ont précédés, précisément ce qui est la part de la lumière, et d'en négliger les ténèbres. Il s'agit d'y reprendre le réalisme, et de le dégager des mysticismes et des jongleries, des escroqueries à la religion, à la beauté, à l'idée pure, grâce auxquelles de véritables bourreaux en chair et en os ont su se faire oublier dans un monde de nuées[2]. » De façon général, Maïakovski sert ici d'exemple contemporain de ce « retour à la réalité », lui l'avant-gardiste qui aurait su faire siens les mots d'ordre de l'esthétique progressiste : « Je réclame ici le retour à la réalité. Il faut que de toutes parts les poètes sachent rompre avec le poids mort de la fantasmagorie où ils se complaisent. Je dresse ici devant eux l'exemple du futuriste Maïakovski[3]. » Mais Aragon va très vite proposer, dans d'autres interventions, des modèles français de ce « retour à la réalité », qui reste alors encore plutôt théorique, même si la publication des *Cloches de Bâle* en fournit une première illustration concrète, mais encore peu différenciable du roman réaliste courant. L'exemple le plus souvent valorisé par l'écrivain est celui de Victor Hugo, notamment pour ce qui est de la poésie : l'auteur des *Châtiments* est considéré comme le seul « vrai poète réaliste » de l'histoire littéraire française[4]. Aragon lui adjoint encore le Ducasse des *Poésies* (qui sert là, à nouveau, de miroir à sa propre « conversion »), et Rimbaud – non pas celui des *Illuminations*, encore moins celui qui a « fui » au Harrar, mais le poète de la Commune. Hugo reste cependant la référence fondamentale dans plusieurs textes de l'époque – la conférence sur « Hugo réaliste » figurant d'ailleurs dans ce manifeste central qu'est *Pour un réalisme socialiste*. Aragon avoue apprécier le « mauvais goût » du poète, sa poésie qui a « mis les pieds dans le plat », et son image de « poète dans

[1] Aragon, « Le retour à la réalité » (discours prononcé le 25 juin 1935 au Congrès international des Ecrivains pour la Défense de la Culture), dans *L'Œuvre poétique*, tome VI, *op. cit.*, p. 315.
[2] *Ibid.*
[3] *Ibid.*, p. 323.
[4] Aragon, « Hugo réaliste » (discours prononcé le 5 juin 1933 à la Société des Gens de Lettres), dans *L'Œuvre poétique*, *op. cit.*, p. 280.

la rue[1] ». Mais c'est surtout l'exil à Guernesey et le choix d'une posture d'opposant-prophète à Napoléon III qui suscitent son admiration. Sur ce point, Aragon convoque, de façon assez paradoxale, une citation de Barrès :

> Et là, nous retrouvons Hugo. C'est ce Hugo-là qui, dans l'exil, prend sa véritable figure. Un salaud de notre pays, qui s'appelait Maurice Barrès, a dit une chose assez définitive sur Hugo : « Qu'aurait été Hugo sans le rocher de Guernesey ? » Du haut de ce rocher, en effet, quelques paroles définitives ont été prononcées[2].

Lors de son exil à Guernesey, Hugo aurait montré, avec *Les Châtiments*, qu'une œuvre peut accomplir « l'alliance de la poésie et du réalisme » : « *Les Châtiments* ? […] je dirai quelque chose qui peut choquer certains : c'est la préfiguration, dans la poésie, de ce que nos amis soviétiques ont appelé *le réalisme socialiste*[3]. » On voit ainsi que la notion de poésie « réaliste » reste avant tout synonyme à cette époque, chez Aragon, de poésie politique. Dans cette configuration, la citation de Barrès – qui joue la fonction paradoxale d'une autorité à la fois convoquée et refusée, puisque sa parole est clairement celle d'un ennemi idéologique, d'un « salaud » – amorce malgré tout, en filigrane, une convergence des points de vue d'Aragon avec ceux de son ancien « maître », notamment sur le rôle social et politique de l'écrivain.

Car ce passage au « réalisme » n'introduit pas seulement un changement de point de vue sur ce que doit être la littérature ; l'impératif avant tout politique auquel elle devrait désormais se soumettre induit aussi un changement dans le rôle même de l'écrivain, qui doit prendre conscience de sa « responsabilité ». On retrouve à ce moment-là, dans les adhésions doctrinales d'Aragon et dans la soudaineté de son revirement, un écho aux appels de Bourget, en 1889, à la responsabilité de l'écrivain – qui avait amorcé chez Barrès, on s'en souvient, une réaffirmation de son exemplarité auctoriale et de sa posture de mentor. Même si l'on a affaire, avec Aragon, à un contexte idéologique tout autre et à un langage qui ne doit rien, en apparence, à cette tradition inaugurée par Bourget, on ne peut être que frappé par l'homologie des postures adoptées. Dans la terminologie soviétique – ou pour être plus précis : stalinienne – de l'époque, ce retour à la responsabilité aboutit à la reprise enthousiaste, par Aragon, de la métaphore fameuse (et habile) qui fait de l'écrivain un « ingénieur des âmes ». Pour l'écrivain, il ne faudrait pas y

[1] *Ibid.*, p. 278.
[2] *Ibid.*, p. 280.
[3] *Ibid.*, p. 281.

voir une redéfinition de la fonction auctoriale, mais plutôt une explicitation de ce que celle-ci aurait toujours dû être. Il affirme très clairement ce point de vue dans sa conférence sur « Les Écrivains dans le soviets », prononcée à Paris et à Bruxelles en 1935 :

> On aurait tort de comprendre […] qu'en U.R.S.S. un rôle nouveau est incombé aux écrivains. Et dans l'U.R.S.S. seulement. Ce qu'il y a de génial dans l'expression stalinienne c'est qu'elle est une définition des écrivains, qu'elle fait passer dans la conscience publique un fait réel, un fait qui n'est point nouveau. Les écrivains ont toujours été des ingénieurs des âmes, mais sans le savoir, et à partir du moment qu'ils ne peuvent plus l'ignorer, ils cesseront d'être les alchimistes d'une science qui va se développer, ils deviendront pleinement ingénieurs des âmes au sens scientifique du mot ingénieur. / Leur responsabilité sociale posée, la société se trouve fondée à leur demander compte des livres qu'ils écrivent : comment remplissent-ils leur mission, comment façonnent-ils leurs lecteurs, à quelles fins, pour qui[1] ?

La notion de « réalisme socialiste » est alors davantage une étiquette, prétexte à des luttes au sein du champ littéraire entre les différents acteurs de la littérature « progressiste », qu'une doctrine littéraire au contenu clairement défini. Or, comme l'a montré Philippe Olivera, Aragon tente, dans ces années-là, de se l'approprier, notamment à partir de la publication des *Cloches de Bâle* en 1934, afin de devenir le principal représentant de ce courant en France ; dans les faits, cette relative inconsistance de l'étiquette permet à Aragon d'opérer un « coup de force symbolique » dont le but serait de rejouer au XX^e^ siècle l'opposition entre romantiques (surréalistes) d'un côté, et réalistes (communistes) de l'autre[2]. Or, d'après nous, cette appropriation ne paraît sans doute possible à Aragon que s'il définit le « réalisme socialiste » moins en termes de contenus thématiques ou de sujets privilégiés (comme la description du monde ouvrier), que comme un certain rapport instauré par l'écrivain avec son public, et régi par le principe de responsabilité. Ce qui revient à poser des questions étrangement similaires à celles que Bourget soulevait dans sa préface du *Disciple* : quelle « mission » remplit l'écrivain d'un point de vue social, et comment « façonne »-t-il son lecteur ? Ce qui est aussi une manière de réhabiliter le rôle d' « intellectuel » de l'auteur, contre l'idée d'une littérature purement « prolétarienne » (faite par des « prolétaires » sur des sujets qui les concernent, dans une

[1] Aragon, « Les Ecrivains dans les soviets », *op. cit.*, p. 231.
[2] Philippe Olivera, « Aragon "réaliste socialiste". Les usages d'une étiquette littéraire des années Trente aux années Soixante », *Sociétés et Représentations*, n°15, 2003/1, p. 229-246, consulté en ligne sur : http://www.cairn.info/resume.php?ID_ARTICLE=SR_015_0229.

optique avant tout de « témoignage »). Cette fonction d'« intellectuel », Aragon la revendiquera très clairement en 1946, dans son recueil d'essais *L'Homme communiste* :

> …on sera sans doute frappé, comme d'une disproportion, de la place tenue dans ce livre par les intellectuels ? Il ne faut pas oublier, que l'auteur en est un, et qu'il ne porte pas ici témoignage d'un poste d'observation lointain, de quelque dunette des nuages. De même qu'il parle du cœur de son pays, sur des exemples français, il se tient à la place qui est la sienne dans la société, et ne cherche pas à donner le change[1].

Le qualificatif d'« ingénieur des âmes » donnerait précisément une fonction et une place définie à l'écrivain dans la société communiste, et il aurait en outre l'avantage de revaloriser son « métier » : « …cette expression a aussi cette vertu de rendre son véritable prix à la technique de l'écriture. L'ingénieur n'est pas un bon ingénieur, qui méprise la science de son métier[2]. » Mais de fait, cette expression l'astreint aussi à un devoir d'« exemplarité », dont Aragon paraît sous-estimer (volontairement ?) la part d'oppression latente qu'il recèle. Les termes « exemple » et « exemplaires » reviennent souvent dans sa conférence sur « Les Écrivains dans les soviets » : il s'agit surtout de donner en exemple les écrivains soviétiques, ceux qui ont su se « rééduquer » socialement, afin de ne plus être les amuseurs de l'« ancienne classe dominante[3] ». Et Aragon de mettre en parallèle cette « requalification » sociale des écrivains avec un événement central de la propagande soviétique de l'époque, celui de « l'extraordinaire expérience du Canal de la mer Blanche à la Baltique[4] » – qui fut surtout une des premières « expériences » staliniennes de travail forcé à large échelle, prodrome de la systématisation du goulag, et qui fit des dizaines de milliers de victimes, mais qu'Aragon, au sommet de son aveuglement idéologique, interprète alors comme une formidable entreprise de réhabilitation par le travail des « bas-fonds d'une société[5] ».

Aragon présente aussi, dans son article, une série de contre-modèles à proscrire, et qui participeraient tous à « la grande maladie des écrivains qui a régné sous diverses formes plus ou moins aiguës[6] » depuis le romantisme, et qui aurait consisté à fuir les vraies

---

[1] Aragon, *L'Homme communiste I*, Paris, Gallimard, 1946, p. 9.
[2] Aragon, « Les Ecrivains dans les soviets », *op. cit.*, p. 232.
[3] *Ibid.*, p. 233.
[4] *Ibid.*, p. 227.
[5] *Ibid.*
[6] *Ibid.*, p. 239.

responsabilités de l'auteur pour différentes formes de renoncement : tour d'ivoire, religion, nationalisme, culte du silence et du retrait. A la façon, encore une fois, dont Bourget cherchait à « diagnostiquer » les effets morbides d'une certaine littérature depuis Baudelaire, l'auteur de *Hourra l'Oural* avance différentes « formes cliniques » de cette « maladie », de « la *Tour d'ivoire* de Vigny au dilemme de Huysmans (le pied de la croix ou le canon du revolver), du retrait marmoréen du Parnasse à la renaissance magique du Sâr Péladan, du jeune anarchiste Barrès au vieux Barrès tricolore[1] ». Aragon fustige aussi tous les représentants de « l'art pour l'art », ces « ingénieurs des âmes bourgeoises » qui ont trouvé un maître en Mallarmé[2]. Mais c'est surtout Rimbaud qui fait office de vrai contre-modèle contemporain, « départ d'une maladie autonome, et dont les ravages sont difficiles à limiter » : « Rimbaud est devenu avec les années un exemple non pas pour ses poèmes, dont la beauté est presque sans égale, mais pour le fait qu'il a un beau jour cessé d'en écrire. Un certain mystère entretenu sur ce qu'il est devenu sur ces entrefaites, rend plus favorable encore l'établissement d'une légende, l'instauration d'un héros, que des générations entières se proposent comme modèle[3]. » Si Rimbaud est « admirable », « ce n'est pas de s'être tu, mais d'avoir parlé » – en particulier lors de la Commune.

Or, pour Aragon, l'écrivain contemporain aurait moins que jamais le droit de se taire, notamment face à la montée du péril fasciste. C'est pourquoi il peut louer, au contraire, les déclarations de certains écrivains soviétiques, qui ont donné aux auteurs « leur véritable but[4] » : la lutte contre l'oppression capitaliste alliée au fascisme. De telles déclarations « illumine[ent] l'histoire de la littérature[5]. » Elles semblent surtout donner un contenu concret à la notion de responsabilité auctoriale, admise d'abord en tant que pur principe.

5.3. La nation réhabilitée (1937-1945)

Si avec le retour au principe de responsabilité auctoriale, Aragon amorce une redéfinition de son parcours qui n'est pas sans similarité avec celui de Barrès, la symétrie

[1] *Ibid.*, p. 239-240.
[2] *Ibid.*, p. 231.
[3] *Ibid.*, p. 240.
[4] *Ibid.*, p. 232.
[5] *Ibid.*

devient encore plus flagrante dans la seconde moitié des années 1930, au moment où l'écrivain communiste réhabilite l'idée même de nation.

Cette évolution coïncide en fait avec un tournant idéologique du PCF à partir de 1936-1937. C'est Maurice Thorez, nouveau leader du parti, qui fait prendre aux communistes français ce nouveau virage « national », sous l'impulsion à vrai dire de Moscou. Pour contrer la montée des fascismes, le parti communiste décide en effet de défendre l'idée d'union nationale, et de limiter son combat au contexte spécifiquement français – ce qui signifie, en clair : donner la primauté aux questions nationales (et à la question de la Nation), et mettre momentanément en sourdine l'internationalisme et son corollaire, l'horizon d'une révolution mondiale. Ces nouveaux mots d'ordre idéologiques, qui tentent une « union du drapeau rouge et du drapeau tricolore » (Aragon), sont entérinés en 1936 et 1937, lors du VII^e^ Congrès du PCF, à Villeurbanne, et du IX^e^ Congrès, à Arles – ce deuxième congrès jouant, pour Aragon, le rôle de véritable moment fondateur[1].

A partir de cette date, l'écrivain va se plier avec une étonnante facilité, et sur la longue durée, à ce nouvel impératif. Dans les interventions de ces années-là, il se met en effet à promouvoir ouvertement la « nation » et les traditions (bien entendu soigneusement différenciées) qui la constitueraient. Désormais, il devient même impossible selon lui de distinguer la question de la culture de celle de la nation, comme on peut en juger par ces affirmations de 1937 :

> Je veux exalter ici l'ensemble de réalités qu'on appelle *une nation*, et je veux essayer de montrer ici comment la vie crée entre les hommes des rapports nationaux qui sont les conditions mêmes de la naissance d'une culture, ce qui est dire que je prétends ici démontrer qu'il y a identité entre défense de la culture et défense de la nation […][2].

Bien sûr, cette conception de la nation se veut opposée à celle des nationalistes et de la droite en général, qui n'auraient fait que récupérer à leurs fins (celles, avant tout

[1] Dans un texte de 1977, intitulé « Le Vent d'Arles », et où le Barrès du *Jardin de Bérénice* est d'ailleurs cité à plusieurs reprises, Aragon évoque toujours avec admiration ce XXII^e^ congrès du PCF ; c'est en effet là que se serait fait à nouveau entendre la vraie voix de son parti, « celle qui retrouva *les couleurs de la France* (et nous les rendit), mariant le drapeau rouge du mouvement ouvrier au drapeau tricolore de Valmy… » ; plus loin, il ajoute encore significativement : « À ces heures dernières de l'an 37 de notre siècle, mes amis avaient désiré, décidé même, que la présence du parti en Arles fût marquée d'une manifestation qui soulignât leur souci d'être les porte-parole, pas seulement de Paris ou des corons du Nord… ou… mais aussi partout où retentissait la voix, et le nom, communistes… d'apparaître comme les mainteneurs des grandes traditions locales. » (*L'Œuvre poétique*, tome VII, Paris, Le Livre Club Diderot, 1977, p. 459-460) On l'admettra, il serait difficile de faire plus barrésien que cette dernière phrase…

[2] Aragon, « Discours » (prononcé à Paris au 2^ème^ Congrès international des Ecrivains pour la Défense de la Culture, 16 juillet 1937), dans *L'Œuvre poétique*, tome VII, *op. cit.*, p. 378.

économiques, de la bourgeoisie) une idée essentiellement de gauche, issue de la Révolution française, en particulier des événements de 89, puis de la « levée en masse » et de Valmy. L'argumentaire que déploie Aragon vise donc à se réapproprier une idéologie indûment associée, selon lui, aux nationalistes, qui n'auraient fait que galvauder des principes émancipateurs. Il aurait fallu attendre la trahison de la France par la bourgeoisie pour que les jeunes gens prennent conscience de cette usurpation :

> Il y a à dire que ces habitudes de langage qui s'établirent parce que personne ne s'y opposait, créèrent chez tous les jeunes hommes qui regardaient vers l'avenir, une sorte de dégoût de ces mots splendides traînés dans la boue des banques et des conseils d'administration. Et c'est ainsi que, dans ma génération, nombreux furent ceux qui, comme moi, confondant le mot et la chose, abandonnèrent à l'ennemi ce monopole national qu'il s'était audacieusement arrogé[1].

Parmi ceux qui auraient favorisé ce détournement idéologique, Aragon cite à ce moment-là, en première place, Barrès :

> … dans ce beau travail de pince-monseigneur, s'était distingué un des écrivains de mon pays qui s'est le plus exercé dans le pittoresque espagnol, je veux parler de Maurice Barrès, exemple même du clerc qui trahit, pour reprendre à Julien Benda une expression à laquelle je donne un sens qui n'est sans doute pas le sien car, pour moi, on ne trahit que les hommes et non point les idées, ou, si vous aimez mieux, le clerc qui trahit est celui qui sert quelques-uns contre le peuple par l'habileté qu'il a acquise à manier les idées et les mots[2].

On le voit, le réinvestissement d'une perspective nationale, voire nationaliste, par Aragon passe moins alors par une redéfinition conceptuelle – de l'idée même de nation ou d'identité nationale – que par une concurrence entre les légitimités qui permettraient de s'en revendiquer. Plus précisément, Aragon mobilise ici la lutte des classes et l'opposition des « publics » – populaire d'un côté, bourgeois de l'autre – pour contester la « légitimité » du nationalisme barrésien. Barrès est moins dévalué pour le fond même de ses positions doctrinales que pour la récupération de celles-ci à des fins contre-révolutionnaires, et par là contraires aux intérêts des classes populaires. Le rapport à un public socialement déterminé et le principe de délégation de la responsabilité auctoriale déterminent donc en priorité les controverses d'Aragon dans ces années postérieures à 1937, presque davantage que le débat d'idées, comme le montre aussi sa propre définition

[1] *Ibid.*, p. 379.
[2] *Ibid.*

du « clerc » : avec Barrès ou Gide cité un peu plus loin, on aurait des exemples de clercs qui ne trahissent pas forcément les « idées », mais les « hommes », c'est-à-dire la « communauté » qui leur a (très abstraitement) délégué le pouvoir de les représenter et de les défendre, et les a rendus par là responsables face à elle. Mais par-delà ces controverses qui portent sur la nature du « public » qu'est censé représenter l'écrivain, Aragon peut faire sien un discours idéologique étonnamment proche, dans son vocabulaire et dans les références convoquées, de celui de Barrès. Qu'on en juge par ce passage de la même conférence de juillet 1937 :

> Et j'aurai sans doute été, moi qui repoussais naguère les mots de patrie et de nation comme les horribles armures du monstre noir, l'exemple typique de cette renaissance de l'intelligence française aux réalités de la France. Moi qui pourtant, dès la préface du *Libertinage*, il y a de cela quatorze ans, bravais le ridicule en me déclarant prêt à mourir pour la République […], je méconnaissais la puissance de tout ce qui sort du sol de mon pays, je voguais dans les nuages de l'individualisme. Mes paroles étaient contradictoires parce que je ne saisissais pas, dans l'espoir pourtant immense que je plaçais dans l'avenir et dans le peuple, ce qui me rattachait à ce peuple et ce qui nous rattachait, ce peuple et moi, au passé ; je ne saisissais pas le mécanisme qui fait la continuité du passé vers l'avenir : *tradition et invention* étaient pour moi, comme pour tous ceux de mon âge qui aimaient l'invention littéralement *à la folie*, des mots irréductiblement opposés[1].

On pourrait relever ici les nombreux marqueurs sémantiques du traditionalisme, en particulier dans sa version barrésienne, comme l'évocation de l'attachement au sol, de l'individualisme à dépasser, des « réalités » et de l' « intelligence » françaises – termes qui composent généralement le bagage idéologique de la droite nationaliste, et qui rendent d'étranges sonorités sous la plume d'un communiste. Nul doute qu'Aragon tente ici de se réapproprier un vocabulaire qu'il juge indûment utilisé par l'ennemi de classe. Ce qui ne va pas, bien sûr, sans une profonde ambiguïté doctrinale. On le voit notamment dans l'usage de la notion de « peuple ». Certes, Aragon comprend ce terme sous son acception (large) de classe sociale, celle qui a été mobilisée depuis la Révolution française jusqu'aux luttes ouvrières de la fin du XIX^{e} siècle, en passant par sa définition romantique par Michelet et Hugo. Mais le « peuple » a aussi été revendiqué par les nationalistes – et par Barrès au premier chef : on se rappelle qu'il tenait une place centrale dès *Le Jardin de Bérénice*, dans les « épiphanies » de Philippe, et qu'il ne cessera d'irriguer une mystique de la

[1] *Ibid.*, p. 381.

« communion nationale » et de l' « assignation héréditaire[1] », des *Déracinés* aux *Bastions de l'Est*. Dans ce second cas, le « peuple » serait le dépôt d'une identité authentique, qu'il faudrait défendre contre les menaces incessantes de l'intérieur comme de l'extérieur. L'utilisation que fait Aragon de cette notion pourrait prêter à cette lecture identitaire, même si, par ailleurs, l'écrivain professe à l'époque un universalisme qui le rend peu suspect à priori d'abonder dans une mystique de type ethnique[2]. Mais comme chez Barrès, il y a bien l'idée d'un rattachement du « peuple » au « sol » et à un passé, à une « tradition ». Aragon pousse même la récupération de ce vocabulaire jusqu'à utiliser, à plusieurs reprises, l'image éminemment barrésiennes des « racines », comme dans ce passage de sa conférence d'octobre 1937 sur « Réalisme socialiste et réalisme français » :

> Le réalisme socialiste ne trouvera dans chaque pays sa valeur universelle qu'en plongeant ses racines dans les réalités particulières, nationales, du sol duquel il jaillit. / Vous ne parlerez pour tous, ô poètes, que si votre voix sort de ce sol, et que si dans son trouble chantent les forêts et les villes de votre pays. Alors, alors seulement, vous toucherez à l'universel. Alors seulement, vos livres deviendront des armes, des instruments pour la transformation du monde, à l'image de la transformation de votre propre pays[3].

Ce discours frappe bien sûr par son aspect paradoxal, par la tension sous-jacente entre l'horizon universel dans lequel il cherche à s'inscrire, et l'exhortation explicite des poètes à l'enracinement national. Par là, il participe à la fois d'un internationalisme universaliste, encore marqué par l'idée de révolution mondiale, et de l'optique, apparemment contraire, d'une « internationale » des nationalismes. À la veille de la Seconde Guerre mondiale, on peut dire qu'Aragon exploite en quelque sorte les possibilités esthétiques que lui ouvre cette équivoque, fondée sur la cohabitation de deux paradigmes idéologiques considérés alors comme incompatibles. L'écrivain cherche à opérer leur fusion en une vision

---

[1] Selon l'expression de Brigitte Krulic, dans « Le peuple français chez Maurice Barrès : une entité insaisissable entre unité et diversité », Communication présentée lors de la journée d'étude « "Peuple" et "Volk" : réalité de fait, postulat juridique » organisée à l'Université de Paris X-Nanterre le 10 décembre 2005, consulté en ligne sur : http://www.sens-public.org/spip.php?article380.

[2] Voir par exemple ces propos tenus en 1948 : « La vérité est là que les nations ne sont pas l'ennemi de l'homme, mais le fascisme. La vérité est là que c'est le fascisme qui cherchait à ruiner la conception de la nation en lui opposant celle de la race. La vérité est là qu'à l'étroite idée de l'homme occidental ou du bon Européen, il faut opposer en même temps le respect des nations et l'amour de l'humanité entière, quelle que soit la couleur de sa peau, la forme de son nez, le continent ou les îles qu'elle habite, les neiges ou le soleil dont elle est brûlée. » (« La Culture des masses, ou Le titre refusé » (1948), dans *L'Œuvre poétique*, tome XI, Paris, Le Livre Club Diderot, 1980, p. 59)

[3] Aragon, « Réalisme socialiste et réalisme français » (conférence faite à la Comédie des Champs-Elysées pour l'Exposition internationale, 5 octobre 1937), dans *L'Œuvre poétique*, tome VII, *op. cit.*, p. 439.

cohérente de l'histoire de l'art et de la littérature, tout en profitant de la portée polémique qu'implique cette « récupération ».

Pour ce faire, Aragon va tenter une forme d'alliance entre « modernité » et « tradition » – termes qu'il ne conçoit plus, on l'a vu, comme radicalement contraires, partageant là encore un point commun avec le Barrès des années 1890, qui tout en amorçant son virage doctrinal, continuait à démontrer son intérêt pour les courants les plus récents de la modernité littéraire et du symbolisme finissant, au contraire d'un Maurras, qui posait alors les fondements d'une réaction « néo-classique » clairement orientée contre l'héritage individualiste du romantisme et de la modernité en général. En outre, Barrès pouvait répondre à René Doumic qu'il n'avait en aucune façon renié son égotisme d'hier en adhérant au nationalisme, mais qu'il avait évolué selon sa « logique » propre. De façon assez similaire, on voit poindre chez Aragon un rapport plus nuancé à son passé avant-gardiste, considéré désormais non plus comme une erreur pure et simple à abjurer (selon le protocole de l'autocritique), mais comme une étape nécessitée par le contexte de l'immédiat après-guerre, et qu'il s'est agi par la suite non de nier, mais de dépasser avec l'adhésion au « réalisme socialiste »[1]. De fait, l'époque dada-surréaliste se trouve réintégrée par Aragon dans son propre parcours comme l'étape nécessaire d'un mouvement dialectique. Il peut ainsi interpeller, dans son « Discours » de juillet 1937, Tristan Tzara, qui a désormais rejoint les rangs des écrivains communistes, et qui se trouve convoqué comme l'exemple d'une trajectoire intellectuelle parallèle à la sienne : « Nous voici aujourd'hui réunis dans un enthousiasme commun qui n'est pas la négation de ce désespoir d'alors, mais son dépassement, où nous nous retrouvons avec tous ceux que voici et qui manifestent la confiance dans l'invincible montée humaine[2]. »

[1] Selon Philippe Olivera, l'étiquette de « réaliste socialiste » aurait d'ailleurs surtout permis de renforcer la cohérence du parcours d'Aragon : « …c'est l'inscription d'Aragon dans l'histoire littéraire et la question de sa *place* qui se joue avec l'étiquette du "réalisme socialiste". Elle fonctionne comme un argument biographique essentiel, un embrayeur historique sur lequel repose toute la construction par l'auteur de la cohérence de sa trajectoire personnelle et littéraire. Sans lui, l'itinéraire devient un simple parcours dominé par la contingence et des ruptures inexplicables. […] C'est parce qu'un écrivain contribue lui-même à écrire l'histoire littéraire en imposant la juste lecture de son itinéraire, et parce que les étiquettes littéraires jouent un rôle décisif dans l'articulation des histoires personnelles et collectives, qu'Aragon ne peut renoncer à se réclamer du "réalisme socialiste", le terme ou le slogan autour duquel il avait construit toute la cohérence de ses choix essentiels des années Trente. » (Philippe Olivera, « Aragon "réaliste socialiste". Les usages d'une étiquette littéraire des années Trente aux années Soixante », *art. cit.*, consulté en ligne).
[2] Aragon, « Discours », *op. cit.*, p. 381.

L'ambivalence idéologique de ces textes d'Aragon, dont le tournant peut être assez précisément daté de 1937, est d'autant plus évidente que la suture est visible entre l'idéal doctrinal qui reste d'obédience strictement communiste, et cette étrange adhésion à une rhétorique empruntée au nationalisme. L'écrivain tente ainsi de proposer une formule qui puisse synthétiser cet idéal esthétique qui tient presque de l'oxymore :

> C'est ainsi, mes chers confrères, que, devenus des réalistes dans l'esprit du socialisme, pour paraphraser ici d'un coup plusieurs expressions d'un des plus grands esprits des temps modernes, vous deviendrez d'excellents « ingénieurs des âmes », en collaborant à la création d'une culture vraiment humaine, parce qu'elle sera *nationale par la forme et socialiste par le contenu*[1].

Seule la forme, donc, serait proprement nationale, et le contenu demeurerait « socialiste ». On voit toutefois que l'effet recherché tient plus du slogan « performatif » – dont les textes-manifestes aragoniens de cette époque sont en général friands – que d'une esthétique pensée et assumée en pratique dans toutes ses contradictions. Car qu'est-ce qu'une « forme nationale » ? Où s'arrête-t-elle et quand commence-t-on à parler de « contenu socialiste » ? Aragon ne peut répondre à ces questions, et à vrai dire, il aurait été lui-même bien en peine d'établir strictement la distinction, puisque la théorisation de son esthétique « réaliste socialiste » est traversée alors de part en part par l'équivoque idéologique que nous avons relevée.

Dans sa conférence d'octobre 1937 sur « Réalisme socialiste et réalisme français », Aragon va procéder à une relecture de l'histoire de l'art et de la littérature en France à l'aune de ce nouveau paradigme national. Or, là aussi, l'alliance entre le « contenu socialiste » et la « forme nationale », qu'Aragon tente de promouvoir à travers des modèles artistiques précis, soulève nombre de questions. Si l'auteur des *Cloches de Bâle* prétend que « le réaliste cherche ses modèles dans la vie et non pas dans les livres[2] », il n'empêche que sa démarche esthétique passe par une interrogation incessante de l'histoire littéraire et des grands prédécesseurs. Comme durant la période dada-surréaliste, il s'agit d'asseoir la volonté de renouvellement sur une (contre-)tradition, et cette dernière, c'est en France qu'il faudra la chercher : mettant à distance les exemples littéraires soviétiques, qui étaient encore fréquemment invoqués les années précédentes, l'écrivain ne conçoit plus

[1] *Ibid.*, p. 384.
[2] Aragon, « Réalisme socialiste et réalisme français », *op. cit.*, p. 425.

désormais le « réalisme socialiste » qu'à partir du « réalisme français[1]. » C'est cette généalogie spécifiquement française de l'esthétique socialiste qu'il va revisiter et réinterpréter, dans les grandes lignes, tout au long de cette conférence d'octobre 1937 :

> Par là, on sait qu'en France, [le réalisme socialiste] ferait appel à des maîtres bien différents [qu'en Union soviétique]. Par là même, on aperçoit ce que j'affirme : qu'on n'atteint au réalisme socialiste que par la voie nationale. / Laissons donc là, si vous le voulez bien, l'Union Soviétique et les grands romans qui naissent de sa réalité pour considérer la réalité française[2].

Aragon va choisir ses exemples de « réalisme français » d'abord dans l'histoire de la peinture. L'histoire de l'art mettrait en évidence, selon lui, plus que tout autre moyen d'expression, la tendance « naturelle » des Français au « réalisme ». Ce courant se définit d'abord comme un ancrage de l'art dans la réalité sociale de son temps, et une lutte contre les « mensonges » qui détourneraient l'œuvre de cette « mission » primordiale, et dont l'artiste serait souvent la première victime : « L'œuvre d'art est le résultat de cette lutte des éléments contradictoires d'un monde, d'une société dans un homme, des contradictions mêmes de cet homme[3]. » L'art réaliste se manifeste concrètement par son pouvoir d'opposition aux classes dominantes de l'époque où il surgit ; à chaque stade de l'évolution historique, il se présente comme une force de refus des divers idéalismes (religieux, philosophiques, esthétiques,…) qui tentent de camoufler la réalité de la lutte des classes : Aragon reprend, sans restriction apparente, l'analyse marxiste classique de l'histoire esthétique. Mais dans le même temps, il y aurait, selon l'écrivain, une propension proprement française au réalisme, qui trahirait par là une forme d'identification nationale, et pour le coup identitaire, avec cette forme d'art précise. Les comparaisons politiques que choisit Aragon renforcent encore ce type de glissement ; il en va ainsi, par exemple, de sa description de l'art du portrait en France, au XV^e^ siècle :

> On peut dire qu'au XV^e^ siècle, du maître de Moulins à Jean Fouquet, l'art réaliste a connu en France une floraison extraordinaire d'où part toute la peinture française. Au milieu des malheurs du peuple de France, quand le pouvoir sans cesse menacé des rois, des seigneurs divisés, laisse à une bergère le soin de sauver le sol de France

[1] *Ibid.*
[2] *Ibid.*, p. 426.
[3] *Ibid.*, p. 427.

> de l'invasion étrangère, les artistes de notre pays atteignent à une certaine liberté d'expression qui suit naturellement la veine réaliste[1].

L'exemple de Jeanne d'Arc est certes très plastique, et a permis les projections idéologiques les plus antagonistes. Il n'empêche qu'il allie ici une donnée marxisante (l'opposition du « peuple » à la noblesse féodale et au pouvoir royal) à une vision plus traditionnelle – voire traditionaliste – de la sainte guerrière. En outre, l'exemple prend sens dans un parallèle avec l'art français de cette fin du Moyen Âge, qui devra lui aussi réagir au contexte d'une « invasion étrangère » : celle de l'art italien importé par les rois de France. La peinture italienne, qui aurait été un grand mouvement revendicatif du réalisme « sous le ciel qui l'enfanta[2] », serait devenu en France un art tout à fait étranger : « C'était un art qui tombait du ciel social, avec les splendeurs qui brillent d'ailleurs dans ce ciel comme dans l'autre ; tranchons le mot, c'était un art étranger. Il faillit être mortel à la peinture française, il est jusqu'à nos jours en France l'origine de la peinture académique telle que le prix de Rome l'a fait naïvement subsister. » (« Réalisme socialiste et réalisme français[3]. » Aragon maintient cet angle d'analyse dans la suite de son propos. Sous Louis XIV se reproduit l'opposition entre les peintres réalistes (et français) que seraient Jacques Callot, Le Nain, Philippe de Champaigne, et les peintres de cour, qui continuant la tradition italienne, font régner le « mensonge dans l'art » : « Ici encore l'art de la France est réaliste contre ce cosmopolitisme de cour qui triomphera avec beaucoup de grâce au siècle suivant, des tableaux de bataille aux décorations de boudoir[4]. » Face à cette victoire apparente de l'art de cour, il faut attendre, d'après l'écrivain, l'apparition de Chardin pour assister à une renaissance du réalisme, qui elle-même annonce la Révolution française :

> Et le plus grand peintre de ce siècle de folies est le peintre de la petite bourgeoisie, Chardin l'inimitable, le peintre le plus français que le monde ait connu. Ah, celui-ci est un réaliste ! […] Chardin, c'est déjà la condamnation à mort de Louis XVI. Le tambour de Santerre n'a pas encore battu, mais dans la peinture française, le sentiment national s'élève, reprend sa force qui vient du lointain moyen âge, et bat le rappel contre le goût étranger[5].

---

[1] *Ibid.*, p. 429.
[2] *Ibid.*, p. 430.
[3] *Ibid.*
[4] *Ibid.*, p. 431-432.
[5] *Ibid.*, p. 432.

Enfin, Aragon promeut, entre tous, l'art pictural réaliste du XIX^e^ siècle, attaquant au passage ces « ennemis de la France » qui le considèrent comme « stupide » – allusion transparente à l'Action française et au fameux ouvrage de Léon Daudet sur *Le Stupide XIX^e^ siècle* (1922) : « …c'est alors que s'ouvre le plus grand siècle de la peinture française, le XIX^e^ que les ennemis de la France déclarent stupide, le grand siècle qui, de Louis David à Courbet, mènera les peintres de France à l'affirmation consciente du réalisme, et qui s'achèvera par une sorte de gloire de Manet à Seurat, dans un désir prodigieux de la connaissance humaine, comme jamais, et nulle part, la peinture n'en avait connu[1]. » Mais la volonté de se distinguer de Maurras n'empêche pas Aragon de rejoindre le point de vue de Barrès, un traditionaliste certes, mais qui, contrairement à son *alter ego* en nationalisme, a toujours porté un jugement positif sur l'apport historique et artistique du XIX^e^ siècle.

Dans cette relecture de l'histoire de l'art, Aragon mêle en fait incessamment la perspective proprement marxiste-socialiste sur l'évolution historique, et une conception étonnamment traditionaliste de cette dernière – ou du moins, qui reprend au traditionalisme sa rhétorique et certains de ses codes, voire ses types d'arguments. Comment comprendre, par exemple, dans le passage qui suit, l'identification réciproque qui est faite entre la « réalité » et la France ?

> Et [le réel] ne vous est pas donné à vous, Français, sans ce bagage énorme de réalités amassées au milieu desquelles vous êtes nés, vous avez grandi, de ces réalités qui sont pour vous la France, comme pour d'autres elles portent d'autres noms. Chaque fois que vous vous détournez de la réalité, vous vous détournez d'abord de la France. J'ai connu cette maladie-là. / L'art de notre pays trouve sa vie et sa force dans la réalité nationale. Dès qu'on la méconnaît, naît un art qui peut avoir des prestiges, mais qui n'est que grimace et mort, fumée[2].

En fait, Aragon brouille dans sa contribution les frontières idéologiques. Car on ne peut savoir avec certitude si c'est la seule promotion du réalisme qui prime ici, avec pour corollaire une défense de la nation française qui aurait toujours été, par tradition, plus « réaliste » que les autres ; ou si c'est la nation qui est la « réalité » première, et l'attitude réaliste se définirait alors avant tout comme une soumission aux impératifs de cette « réalité nationale ». Dans ce second cas, Aragon rejoindrait en quelque manière les perspectives du nationalisme barrésien – notamment sa perspective « relativiste », définie

[1] *Ibid.*, p. 433.
[2] *Ibid.*, p. 436.

dans les *Scènes et doctrines du nationalisme*, et qui fait de la vérité un « point de vue » défini à partir de la France et d'elle seule[1]. Mais à vrai dire, si l'on poursuit la mise en évidence des affinités entre l'écrivain communiste et son ancien « maître », ces ambivalences idéologiques apparentent Aragon moins au Barrès du nationalisme d'exclusion – celui de l'affaire Dreyfus et des décennies qui suivent – qu'au Barrès rédacteur de *La Cocarde*, l'adepte d'un syncrétisme politico-esthétique qui se maintenait, lui aussi, sur une sorte de ligne de crête idéologique.

5.4. L'Union sacrée derrière un poète-chevalier ?

Il est difficile de mesurer à quel point Aragon est conscient, à la fin des années 1930, de calquer ainsi certaines inflexions décisives de ses positions politiques sur celles de Barrès, d'autant qu'il ne cite presque jamais l'écrivain lorrain dans le cadre de ces considérations idéologiques. Ce mimétisme, conscient ou non, n'en demeure pas moins frappant, et mérite d'être relevé si l'on veut comprendre l'attitude explicite d'Aragon envers Barrès après 1945. Une telle convergence des idées – et des postures auctoriales qu'elles autorisent – se poursuit d'ailleurs au moment où éclate la guerre et durant l'Occupation, même si les événements tragiques vécus par la France dans ces années-là donnent une tournure nouvelle à ces positions, qui paraissent soudain moins paradoxales. Désormais, le retour à la nation paraît légitimé par les circonstances de la défaite et de la trahison de ses prétendus défenseurs. Face aux nationalistes d'hier qui collaborent désormais avec l'ennemi allemand – c'est le cas par exemple de la plupart des figures centrales de l'Action française –, Aragon tente de redonner à l'idée de nation un sens mobilisateur, au service de ce qui va devenir la Résistance intellectuelle, et dans un geste de récupération qui s'inscrit explicitement contre ses détournements divers par Vichy et par la Collaboration.

Dans ce contexte, Aragon utilise toutefois une rhétorique et une mythologie là encore très semblables dans la forme, si ce n'est parfois dans le contenu, à celles de ses ennemis

[1] « Il me faut m'asseoir au point exact que réclament mes yeux tels que me les firent les siècles, au point d'où toutes choses se disposent à la mesure d'un Français. L'ensemble de ces rapports justes et vrais entre des objets donnés et un homme déterminé, les Français, c'est la vérité et la justice françaises ; trouver ces rapports, c'est la raison française. Et le nationalisme net, ce n'est rien autre que de savoir l'existence de ce point, de le chercher et, l'ayant atteint, de nous y tenir pour prendre de là notre art, notre politique et toutes nos activités. » (Maurice Barrès *Scènes et doctrines du nationalisme* (1902), *op. cit.*, p. 12-13).

idéologiques. L'écrivain recourt par exemple à la réhabilitation du Moyen Âge – de sa littérature, de sa « morale » – dont on sait combien il constitue une référence dans la constitution des mythes traditionalistes, puis fascistes : il suffit de rappeler l'importance, chez un Bernanos ou chez un Drieu la Rochelle, de la figure du chevalier et de la morale de l' « honneur » qu'elle leur inspire, des mythes qui suscitent certes des idéaux éthiques très différents, mais qui restent animés d'une même haine de la modernité et de la démocratie. De fait, face à ce qui se présente, chez les nationalistes de droite, comme des esthétiques de combat clairement antimodernes et dirigées contre une civilisation jugée décadente, Aragon choisit de valoriser l'héritage médiéval par le biais de considérations avant tout formelles : redécouverte des procédés de versification des poètes médiévaux, notamment de l'*art fermé* (le fameux « trobar clus » des troubadours), réhabilitation de la rime et des jeux formels qu'elle autorise[1]. Ce déplacement des développements théoriques vers les questions de forme reste cependant motivé par des intentions clairement politiques : il s'agit de revenir à un Moyen Âge non déformé par ses avatars néo-romantiques et par le « lyrisme » antimoderne des nationalistes, de recouvrer en quelque sorte son héritage littéral. Aragon va ensuite y faire écho par sa propre pratique poétique, dans des recueils comme *Le Crève-Cœur* (1940), *Les Yeux d'Elsa* (1942), ou encore *Brocéliande* (1942), où la littérature médiévale fournit à la fois ses formes et les thèmes récurrents d'un intertexte quasi infini. Ce faisant, le poète adopte une posture de continuateur de la tradition française, et qui assure sa transmission – contre tout ce qui la menace dans le présent – par un retour aux sources fondatrices.

Autre différence notable entre les nationalistes et Aragon : celui-ci se réapproprie la tradition médiévale non pour rompre avec la société de son temps, en lui opposant un système de valeurs passéiste, mais au contraire pour renforcer l'unité nationale, conçue dans un sens large et « transidéologique ». La littérature du Moyen Âge serait l'exemple d'une unité fondatrice, vers laquelle il faudrait se tourner quand tout concourt à renforcer les divisions, en particulier la collusion de certains écrivains avec l'envahisseur. Dans cette perspective, l'étude de ce patrimoine négligé favoriserait chez les Français une plus grande prise de conscience d'eux-mêmes, de leur courage, de leur valeur, mais aussi de leur unité, bien davantage que l'étude des humanités gréco-latines par exemple. C'est du moins là

[1] Voir par exemple un texte comme « La Rime en 1940 », publié dans la revue (destinée « aux armées ») *Poètes casqués*, le 20 avril 1940 (*L'Œuvre poétique*, tome IX, Paris, Le Livre Club Diderot, 1979, p. 159-168).

que résiderait, pour Aragon, un des points de cette « leçon de Ribérac », du nom de cette petite ville du Sud-Ouest où l'écrivain s'est retrouvé après la débâcle de juin 1940[1]. Cet idéal d'unité restaurée, il la perçoit chez un troubadour comme Arnaut Daniel, natif de Ribérac précisément, et surtout chez Chrétien de Troyes qui fournit à l'écrivain l'incarnation de cette fusion des contraires, qui serait le propre de la France[2] :

> La première leçon de Chrétien de Troyes, c'est bien cette fusion du nord et du midi (l'amour provençal et la légende celtique) qui est à proprement parler l'esprit français à sa naissance. C'est la leçon de notre unité. Je comparais plus haut, et cette image est venue à plusieurs, la France à un creuset. Nulle part on ne le voit mieux qu'ici et ce n'est pas le hasard qui fait que des hommes dont les idéologies sont irréductibles l'une à l'autre se soient rencontrées pour dire qu'il n'y a pas de race française, mais qu'il y a une nation française, qui est l'harmonieuse fusion des races à cet extrême occident : que nos auteurs s'affrontent à nouveau ailleurs, mais ici un instant l'évidence française les a réunis[3].

À travers l'exemple de Chrétien de Troyes, Aragon met en évidence, de manière déterminante, sa conception de la nation française, dont il souligne qu'elle est d'abord le résultat d'une volonté politique (ce qu'on appellerait ailleurs une *Willensnation*), et non une unité organique, fondée notamment sur l'idée de race. Paradoxalement, Aragon pouvait s'appuyer ici sur Barrès lui-même, qui devait admettre, contre ses propres tendances à considérer la France comme une entité organique et fondée sur des qualités « héréditaires », qu'elle se définissait en tant que nation, et non comme communauté « ethnique ». C'est ce qu'Aragon semble suggérer dans ce passage, lorsqu'il affirme que des « hommes dont les idéologies sont irréductibles l'une à l'autre » se sont rencontrés au moins sur ce point. Et l'on trouve en effet, dans les *Scènes et doctrines du nationalisme*, cette formule pour le moins étonnante dans le contexte de cet ouvrage : « Disons-le une fois pour toutes : il est inexact de parler au sens strict d'une race française. Nous ne sommes

---

[1] Aragon, « La leçon de Ribérac ou l'Europe Aragon française », *Fontaine*, n°14, juin 1941, dans *L'Œuvre poétique*, tome IX, *op. cit.*, p. 299-300.

[2] En 1942, Aragon fait du peintre Matisse, qu'il rencontre pour la première fois à Nice, un autre modèle de ce Français idéal, synthèse des contraires, du Nord et du Sud : « Sur cinquante ans passés à peindre, il y a dans la vie d'Henri Matisse, du Cateau-Cambrésis, vingt-cinq années à Nice. Et il est vrai qu'il y a dans sa peinture, dans tout son art, quelque chose de méditerranéen, à commencer par la lumière. Ainsi se fait en lui la synthèse de la France, sans Charles Martel. Le Nord et le Midi. La raison et la déraison. L'imitation et l'invention. La brume et le soleil. L'inspiration et la réalité. Mais les contrastes sont dans l'homme, son attitude, ce qu'il dit : l'œuvre déjà est équilibre des contraires, la France. / Et c'est ainsi que Matisse, Cambrésien, est devenu le Maître de Cimiez. » (« Matisse-en-France » (1942), dans *Matisse, roman*, Paris, Gallimard, 1998 [première édition 1971], p. 144)

[3] « La leçon de Ribérac ou l'Europe française », *op. cit.*, p. 300.

point une race, mais une nation : elle continue chaque jour à se faire, et sous peine de nous diminuer, de nous anéantir, nous, individus qu'elle encastre, nous devons la protéger[1]. »

Par cette volonté d'unité, Aragon se conformait aussi, bien sûr, à la nouvelle ligne du PCF définie par Maurice Thorez à partir de 1936, et caractérisée par sa politique de la main tendue envers les partis, mouvements ou courants jusqu'alors adversaires, mais unis dans leur lutte commune contre le fascisme. Dès lors, pour Aragon, la nation ne se définit plus étroitement par sa conformité aux dogmes de l'histoire marxiste-léniniste, mais par la pluralité qui la compose ; la nation française n'est pas décrite en termes essentialistes, mais comme une entité en permanente évolution, et qui tire son identité de cette capacité intégratrice, où les contraires cohabitent et se nourrissent mutuellement. Bref, ce qui caractériserait la France, c'est son « humanisme », où coexistent les deux grandes tendances que sont le christianisme d'un côté, le matérialisme de l'autre. C'est du moins ce que tente de démontrer un article important comme « La Conjonction Et », paru dans *Les Cahiers du Rhône* en novembre 1942 :

> Pas un instant je ne voudrais voir limiter la France, oublier qu'elle est un corps vivant, un être en devenir. Qu'elle se dépasse elle-même, et qu'on ne peut parler d'elle sans parler de son rayonnement. Qu'elle tire sans doute d'elle-même, d'un sol nécessairement limité, sa substance spirituelle, mais aussi qu'elle puise dans le monde entier des aliments qu'elle transforme. Qu'elle est à la fois une lumière et un miroir. Qu'elle reçoit comme elle donne. Qu'elle inspire et qu'elle comprend. De telle sorte que si je voulais participer à ce travail qui tend à définir son génie, je dirais d'abord qu'il ne faut jamais oublier ce double aspect de ce génie : français et humain, au sens le plus haut de l'un et de l'autre de ces mots. / Et ainsi l'on définirait le génie de la France sans limiter la France (comme je disais déjà : sans la désunir)[2].

Aragon adhère ici à ce « nationalisme de l'universalisme » qui a pu légitimer un certain impérialisme culturel de la France (notamment dans sa politique coloniale), mais qu'il utilise dans ce cas pour un combat de l'intérieur et dans une visée qui n'est pas sans ressemblance avec la mobilisation de l'Union sacrée, durant la Première Guerre mondiale. Cette volonté d'union implique notamment un rapprochement avec les intellectuels chrétiens, interlocuteurs privilégiés de la politique de main tendue amorcée par le parti

[1] Maurice Barrès, *Scènes et doctrines du nationalisme*, *op. cit.*, p. 19-20.
[2] Aragon, « La Conjonction Et », *Les Cahiers du Rhône* n°5, novembre 1942, dans *L'Œuvre poétique*, tome X, Paris, Le Livre Club Diderot, 1979, p. 39.

communiste. Aragon trouve par exemple dans la figure du héros qu'il appelle de ses vœux (sur le modèle chevaleresque) la possibilité d'un accord entre catholiques et matérialistes – qui formeraient, précisément, les deux « génies » complémentaires de la France : « Est-ce que je ne viens pas de trouver, par hasard, le terme même [il s'agit du mot « homme » (« humain ») pour qualifier le « héros »] dans lequel se fait la synthèse de ces deux grands courants mêlés dans le génie de la France, le christianisme et le matérialisme, que peut-être, parlant du héros, nous avons d'abord ici l'ambition de concilier ? Et ce terme qui résume l'avenir comme le passé de ce génie, n'est-ce pas *l'humanisme français*[1] ? »

La promotion de cet « humanisme » dans lequel la France trouverait, *in fine*, sa caractéristique identitaire, et dans le cadre duquel Aragon élabore une esthétique avant tout « classique » et intégratrice, n'empêche toutefois pas l'écrivain de promouvoir, dans le même article, une forme de protectionnisme intellectuel contre la littérature étrangère, comme on peut en juger par ces quelques lignes qui rappellent de vieux débats sur l'opportunité du « cosmopolitisme » en art :

> Souvent des raisons excellentes poussent d'excellent esprits à s'attacher à l'étude, à la popularisation d'œuvres étrangères éminentes : mais ne sommes-nous pas en 1942, il faut bien s'enfoncer ce clou-là dans la tête, et ne voit-on pas qu'il y a rupture d'équilibre, excès dans l'engouement qu'elles rencontrent, quand en France le piétinement des nôtres est systématiquement poursuivi (on ne me criera pas cette fois : les noms ! les noms !), quand il ne se publie rien en France pour faire aimer les nôtres, et que grandissent des générations, ici un nom suffit, élevées par exemple dans le mépris de Victor Hugo[2].

Ce protectionnisme serait bien sûr conditionné ici par la situation particulière de la guerre, où se trouve en jeu la question même de la survie nationale. Il n'empêche qu'il continue à traduire le sentiment d'Aragon que son patriotisme littéraire, aussi ouvert et intégrateur soit-il, ne peut vraiment s'affirmer qu'en s'opposant à des entités considérées comme exogènes.

Le contexte de la guerre consolide dans tous les cas la posture auctoriale qu'Aragon tente alors de se constituer depuis près d'une dizaine d'années, notamment depuis son adhésion, autour de 1935, aux credo esthétiques du « réalisme socialiste » – étiquette qu'il cherche, comme on l'a vu, à s'approprier dans un cadre plus strictement national. Depuis

[1] *Ibid.*
[2] *Ibid.*, p. 46.

la défaite, Aragon inscrit son statut d'écrivain résistant dans le prolongement de cette réinterprétation du nationalisme, jusqu'alors associé à la droite conservatrice et à l'extrême droite. Par là, il veut se poser comme un écrivain d'union nationale et comme le continuateur d'une tradition française menacée. Les traits définitoires de cette posture, qui se construit à partir d'une entreprise de théorisation idéologique de la littérature, présente de nombreuses similitudes, on l'a dit, avec le Barrès postérieur à l'Affaire et de la maturité. Rappelons que celui-ci avait adopté, durant la guerre, le rôle de rassembleur cherchant à aplanir les « divisions » des Français au sein de l'Union sacrée. À cette fin, il avait insisté sur l'accord des diverses traditions (en particulier religieuses) qui composent la nation, dans son ouvrage sur les *Diverses familles spirituelles de la France* (1917) ; pour l'occasion, il récusait en partie ses positions antisémites antérieures, en donnant dans son panorama « spirituel » toute sa place aux Français de confession juive ; il y rendait aussi ses droits à l'idée d'un universalisme français, dans lequel toutes ces « familles » auraient pu se reconnaître – et qui avait l'avantage aussi de légitimer la « guerre juste » menée par l'Entente, face à une Allemagne présentée comme impérialiste par essence : « Nos diverses familles spirituelles font des rêves universels et ouverts à tous, qu'elles défendent en défendant la France. Cette catholicité, ce souci de l'humanité entière, c'est la marque du génie national, c'est une note généreuse et profonde dans laquelle s'accordent toutes nos diversités[1]. » Barrès défendait donc, à sa manière plutôt paradoxale, ce « nationalisme de l'universalisme » considéré comme typiquement français, et d'origine révolutionnaire, comme allait le faire Aragon trente ans plus tard.

Si les similarités sont frappantes entre les postures idéologiques défendues par les deux écrivains, on doit toutefois se contenter, à ce stade de la carrière d'Aragon, de noter les éléments de convergence, sans pouvoir les appuyer sur des références explicites à l'auteur lorrain. Quand Barrès est convoqué, ce n'est que par la bande, à la façon d'une lecture si ce n'est toujours présente à l'arrière-plan de ses réflexions, qui n'est plus du moins l'objet d'un rejet unilatéral. Lorsqu'il s'attarde sur la figure de Perceval, dans « La leçon de Ribérac », il n'hésite pas par exemple à évoquer *Du Sang, de la Volupté et de la Mort*, notamment le chapitre de l'ouvrage qui porte sur le *Parsifal* de Wagner ; tout en prenant ses distances envers cette « dernière expression de l'individualisme », il y salue « l'une de[s]

[1] Maurice Barrès, *Les Diverses Familles spirituelles de la France*, Paris, Plon, 1930, p. 158.

plus belles rêveries » de Barrès[1]. C'est encore cet ouvrage de l'auteur lorrain qu'il mentionne dans les pages introductives de son « Matisse-en-France », écrit en 1942, et qui sert là encore à tisser un réseau de références littéraires autour d'un tableau « absent » attribué au roi René d'Anjou[2]. Enfin, Barrès est cité par Aragon, aux côtés de Hugo, comme un des « grands écrivains » qu'il faudrait rééditer en ces années noires – bien qu'il puisse servir, dans les mêmes années, de caution idéologique au régime de Vichy : « …récemment un hebdomadaire lyonnais demandait à ses lecteurs s'ils connaissaient des écrivains méconnus, et on lui a fourni toute sorte d'exemples d'hommes de lettres qui n'avaient pas réussi, et André Gide a bien découvert Henri Michaux, et Montherlant (c'est tout ce qu'il a fait de louable depuis deux ans) a bien protesté contre le peu de bruit que l'on mène de Maurice Barrès, ce grand écrivain pour lequel il n'y a plus de papier en France. Là ne se borne pas le scandale, croyez-moi[3]. » En effet, Aragon cite encore, parmi ces auteurs oubliés, Zola, Germain Nouveau et Charles Cros. Mais même si l'écrivain doit passer par les suggestions de Montherlant pour amorcer la réhabilitation de Barrès, ce dernier retrouve malgré tout une place dans cet hétéroclite « panthéon de guerre » aragonien – une place en apparence paradoxale, mais tout à fait compréhensible quand on considère la posture choisie par Aragon dans ces années-là.

6. Comment être résistant et barrésien (1944-1948)

6.1. Barrès, un bon « mauvais maître » ?

Il faut attendre les lendemains de la guerre pour que la référence barrésienne réapparaisse plus explicitement sous la plume d'Aragon. Ce phénomène coïncide à vrai dire avec la légitimité accrue que possède désormais sa posture, qui va même incarner, pour quelques années, le type même de la position dominante dans le champ littéraire. Dans le contexte de la Libération et des succès politiques de la Résistance intellectuelle, la stratégie qui consistait à faire siens des principes comme la responsabilité auctoriale et le « moralisme national » (Sapiro) se trouve justifiée par le cours même de l'histoire, et confirmée *a contrario* par les errements idéologiques du camp adverse, qui, pris

[1] Aragon, « La leçon de Ribérac ou l'Europe française », *op. cit.*, p. 305-306.
[2] Aragon, *Henri Matisse, roman*, *op. cit.*, p. 80.
[3] Aragon, « La Conjonction Et », *op. cit.*, p. 47.

globalement, se revendiquait pourtant lui aussi d'une déontologie auctoriale similaire. On doit à Gisèle Sapiro d'avoir bien mis en évidence ce basculement qui confère au camp résistant une légitimité dont se prévalait seule, jusqu'à la guerre, la droite littéraire, désormais largement compromise par ses accointances avec l'ennemi[1].

Au lendemain de la Libération, les « mauvais maîtres » sont ceux qui ont participé au soutien idéologique de Vichy et de la Collaboration (comme Maurras), voire à celui d'un fascisme à la française fasciné par le modèle nazi (comme Drieu la Rochelle ou Brasillach). Comme le souligne Sapiro, la répartition traditionnelle des rôles entre accusateurs et accusés s'en trouve renversée : « Les débats sur la responsabilité des intellectuels à la Libération prendront tout leur sens dans ce renversement des rôles entre accusateurs et accusés, et doivent donc être resitués dans la perspective de cette longue tradition de construction sociale des "mauvais maîtres"[2]. »

Même s'il est mort trop tôt pour être soupçonné de sympathies envers les régimes fascistes, Barrès peut apparaître lui aussi, à ce moment-là, comme un de ces « mauvais maîtres », un « professeur » de nationalisme qui s'apparente idéologiquement, sur plus d'un point, à ceux qui ont collaboré avec l'ennemi. Pourtant, Aragon tient, dans l'immédiat après-guerre, à maintenir strictement la distinction entre les écrivains dévoyés et son ancien « maître ». Il juge par exemple abusive la confusion entre Maurras et Barrès que se permet en 1948 Jean Guéhenno (pourtant lui aussi ancien admirateur de l'écrivain lorrain) :

> L'horreur du nationalisme va si loin que même mon ami, Jean Guéhenno, qui, pourtant, est comme moi un admirateur de Michelet, en arrive à confondre dans une même phrase Barrès et Maurras, alors qu'on souhaiterait qu'un écrivain français, même résolument antinationaliste, ne se permette pas de comparer un grand écrivain mort, qui peut avoir été un adversaire politique, mais qui n'a jamais trahi la France, avec un traître patenté, qui a échappé au poteau pour des raisons qui m'échappent[3].

---

[1] « …la lutte pour la reconquête de l' "esprit français" et le succès de la stratégie des écrivains résistants, qui parviennent à s'imposer comme les détenteurs de la double légitimité littéraire et nationale, permettent du même coup l'appropriation par le camp résistant du moralisme et de la notion même de responsabilité. / On assiste alors à un transfert de la notion de responsabilité de l'écrivain du camp conservateur, qui l'avait forgée et accaparée depuis les lendemains de la Révolution, au camp progressiste. (Gisèle Sapiro, « La responsabilité de l'écrivain : de Paul Bourget à Jean-Paul Sartre », Michael Einfalt, Joseph Jurt, *Le texte et le contexte. Analyses du champ littéraire français*, Berlin, Arno Spitz, 2002, p. 233)

[2] *Ibid.*, p. 234.

[3] Aragon, « La Culture des masses, ou Le titre refusé », *op. cit.*, p. 57.

C'est parce qu'il reste avant tout pour Aragon un « grand écrivain » que Barrès peut toujours faire autorité à ses yeux, même dans un contexte politique où tout semble s'y opposer. L'écrivain communiste n'hésite pas à le convoquer dans des situations où il s'agit de célébrer les « martyrs » du parti, et plus généralement les faits de résistance contre l'occupant. On le voit notamment dans les textes qui composent *L'Homme communiste*, publié en 1946. Ce recueil fonde en quelque sorte la mémoire « résistancialiste » (Henry Rousso) propre à Aragon : il est une tentative de définir la position que l'écrivain cherche à occuper au sein du parti dans la perpétuation de cette mémoire, en s'élevant au rang de témoin privilégié de l'héroïsme des résistants communistes[1]. Si l'on poursuit notre parallèle avec l'exemple barrésien, on pourrait dire que ce texte tient en quelque sorte dans son œuvre la place qu'a occupée la *Chronique de la Grande Guerre* dans celle de Barrès – Aragon présentant d'ailleurs lui-même son ouvrage comme une « chronique morale de ce temps[2] ». Il refuse de le qualifier de « traité », et malgré la généralisation à laquelle prétend le titre, il ne s'agirait pas de donner un « portrait » défini de l'« homme communiste », mais plutôt de le surprendre tel qu'il naît « devant nos yeux », dans la vie même[3]. Ce texte se serait en outre volontairement « cantonné à des thèmes français » : « L'auteur pense mieux aider à saisir cet homme dont il parle dans le cadre national, où mille et une questions sont pour le lecteur résolues, et connues de lui à la fois dans leur ensemble les traditions qui viennent en lui comme dans cet homme se croiser, le cadre où il évolue, les mœurs qui sont celles du temps où il apparaît[4]. »

Or, c'est dans ce « cadre français » de la guerre que la référence barrésienne est plusieurs fois convoquée. Aragon reprend par exemple l'expression fameuse des premières pages de *La Colline inspirée* sur les « lieux où souffle l'esprit » pour qualifier une situation en apparence radicalement différente de celle du roman de 1913, puisqu'elle

[1] « Écrits à l'occasion d'un fait, pour répondre à une campagne ou rompre le silence des oppresseurs, de 1937 à 1946, dans des conditions dissemblables, [les textes de ce recueil] sont le fait d'un témoin qui parle de ce qu'il a vu et des gens qu'il a connus, ils sont les éléments d'une chronique morale de ce temps. » (Aragon, *L'Homme communiste I*, *op. cit.*, p. 7)
[2] *Ibid.*
[3] *Ibid.*, p 7 et 9.
[4] *Ibid.*, p. 7-8.

concerne les camps de prisonniers en France et en Allemagne (les « oflags » et « stalags »[1]) :

> *Il y a des lieux où souffle l'esprit*… Le vieux thème barrésien de *La Colline Inspirée* aujourd'hui rajeuni dans notre pays tragique, peut-être s'imposait-il déjà à nous devant ces chants très purs qu'on a publiés, et qui nous venaient des camps d'Allemagne, où près de deux millions d'hommes, deux millions de Français ne pouvaient avoir si longtemps vécu sans que d'eux s'élevât la musique persistante que fait la France dans le monde, comme une harpe éolienne. *Il y a des lieux où souffle l'esprit*, et s'il fallait bien y compter oflags et stalags, comment se pourrait-il que de tant de prisons, de tant de camps couvrant la terre de France ne sortît point un grand soupir mélodieux[2] ?

Aragon met en effet en évidence le fait que l'activité de l'esprit n'a pas cessé chez les soldats ou militants communistes internés, mais qu'au contraire, c'est elle qui les a sauvés. L'écrivain donne pour exemple les « universités prisonnières » animées par des figures comme Léon Moussinac, qui au camp de Gurs, dans le Sud-Ouest, organisa des cours sur les origines de la langue française – « comme si cette question était la plus pressante, la plus passionnante, et elle l'était[3] ». On retrouve ici l'argument du retrait apparent des intellectuels, en pleine période de trouble historique, sur des questions purement théoriques – mais des questions où se jouerait, dès le moment où ces intellectuels subissent l'oppression, leur identité même, à la fois professionnelle et nationale. L'écrivain souligne aussi que ce volontarisme de la pensée, redoublé par l'adversité, n'a pu se maintenir chez les prisonniers communistes que par leur « indomptable esprit » de « Patriotes » : la défense de l'idée nationale, parallèlement au militantisme communiste, contribue donc également au processus d'héroïsation. Au cœur de ce développement, l'expression barrésienne est répétée au moins trois fois, à la façon d'un refrain. On assiste là à un réemploi « local » de l'intertexte barrésien, mais qui cherche à réinvestir de connotations nouvelles cette formule quasi figée : la guerre aurait redéfini la distribution des lieux symboliques qui définissent la nation – nouveaux lieux d' « héroïsme », mais qui ne se confinent plus aux « bastions de l'Est » ni aux épicentres supposés de la spiritualité française. Preuve de son importance pour Aragon, la formule est encore utilisée plus loin

[1] La date mentionnée signale que le texte a été rédigé en 1943 ; on doit noter qu'Aragon, s'il évoque les camps de prisonniers français, ne fait pas mention des camps de concentration à proprement parler.
[2] *L'Homme communiste I*, *op. cit.*, p. 79.
[3] *Ibid.*, p. 80.

dans le recueil, à propos de la ville d'Ivry où ont été enterrés de nombreux résistants fusillés au Mont Valérien, et notamment trois avocats communistes qu'évoque plus longuement l'écrivain :

> Quand les lieux se multiplient où bat le cœur d'un peuple, on peut être assuré de la grandeur de ce peuple. « Il y a, disait Barrès, des lieux où souffle l'esprit. » A Ivry, dans cette banlieue d'usines, grosse de tant de souvenirs, à deux pas des sanctuaires de la défense de Paris, ce souffle-là vient gonfler trois toges noires. Et pour une fois les avocats accusent[1].

On le voit, cet emprunt à Barrès n'a pas qu'une fonction illustrative, qui tiendrait par exemple à sa valeur de catachrèse. Il traduit plus profondément la tentative, de la part d'Aragon, de transposer à un contexte nouveau une mystique du territoire, des lieux symboliques où cristalliserait l'identité d'un pays, voire une conception de la nation fondée sur le culte des morts[2]. Ce qui change radicalement, du roman barrésien à ce recueil de 1946, ce sont bien sûr les valeurs au nom desquelles cette « mystique » est mobilisée, même si son origine première lui confère une vraie ambiguïté idéologique.

6.2. Mes années chez Maurice…Thorez

Une autre expression barrésienne est utilisée par Aragon dans son texte, et de façon tout aussi surprenante que dans le cas précédent. Dans un chapitre daté de 1945, il qualifie à plusieurs reprises Maurice Thorez – redevenu le chef incontesté du parti, depuis son retour de Moscou en novembre 1944 – de « professeur d'énergie ». Barrès avait utilisé l'expression dans *Les Déracinés* pour qualifier le rôle joué par la figure de Napoléon auprès des sept jeunes Lorrains. Mais elle a souvent servi à désigner Barrès lui-même[3]. Ici, l'expression participe plus globalement du culte de la personnalité prôné par les partis communistes européens dès la fin des années trente, sous l'impulsion d'un Komintern marqué par le stalinisme. En France, Maurice Thorez va rapidement instaurer un culte

[1] *Ibid.*, p. 157.
[2] On peut voir un processus identique de « sacralisation » du territoire national dans un poème comme « Plus belle que les larmes » (*Les Yeux d'Elsa*, *OP* IX, *op. cit.*, p. 249), où l'on trouve, selon les mots mêmes d'Aragon, une « exaltation des lieux divers de notre patrie. » (« Le Vent d'Arles », *op. cit.*, p. 458)
[3] Et parfois ironiquement, comme dans cette remarque de Jules Renard, en 1899 : « Barrès est professeur d'énergie comme on l'est de philosophie : ça n'oblige pas à être sage. » (*Journal*, *op. cit.*, p. 413)

similaire autour de sa personne[1]. Aragon verse son écot, si l'on peut dire, à cet impératif, mais il lui donne un tour personnel et paradoxal, renforcé par la présence d'une référence pour le moins inattendue. Quelques années plus tard, à la mort de Staline en 1953, il oscillera de même entre l'allégeance au parti et un anticonformisme calculé, en confiant à Picasso le soin de faire le portait du « petit père des peuples » qui illustrera la une des *Lettres françaises*[2].

Aragon va singulariser ce culte autour de Thorez en l'inscrivant dans son histoire personnelle, dans une sorte de récit d'apprentissage où la rencontre avec le leader communiste est présentée comme une étape fondatrice dans sa conversion idéologique. C'est d'abord en cela que Thorez aurait été un « professeur d'énergie ». Il aurait notamment détourné Aragon, mais aussi d'autres intellectuels, comme le philosophe Georges Politzer, du « lourd héritage des mauvais maîtres de [leur] jeunesse[3] ». Grâce à lui, ils auraient pu se délester des fausses croyances de leurs années d'apprentissage, comme cet « anarchisme bourgeois » et faussement révolutionnaire : «…la voix de Thorez nous avait donné la force, le courage, de critiquer nos dernières et nos nouvelles idoles, tous les vestiges de cet anarchisme bourgeois que nous portions en nous, et qui se déguisait grotesquement dans des oripeaux révolutionnaires[4]. » A travers ce portrait de Thorez en « professeur d'énergie », on retrouve donc l'opposition entre bons et « mauvais maîtres[5] » – et parmi ces derniers, il est plus que probable que figure le premier Barrès, l'auteur de *L'Ennemi des lois*, si influent, comme on l'a vu, sur le jeune écrivain dada. On ne peut dès lors s'empêcher de voir, dans ces références barrésiennes qui tissent le texte aragonien et qui s'opposent entre elles, une sorte de grille de lecture personnelle, un précédant à usage intime permettant à l'écrivain communiste à la fois de déchiffrer (et peut-être aussi d'esthétiser) son propre parcours.

Mais de manière plus attendue, l'expression de « professeur d'énergie » est aussi utilisée au présent et dans une visée avant tout politique de relégitimation du chef du PCF (il faut dire que sa « désertion forcée » en Union soviétique, quelques mois après le début de la

[1] Voir Philippe Robrieux, *Histoire intérieure du parti communiste I (1920-1945)*, Paris, Fayard, 1980, p. 474-482.
[2] Voir Pierre Daix, *Aragon. Une vie à changer*, Paris, Flammarion, 1994, p. 456-462.
[3] Aragon, *L'Homme communiste I*, *op. cit.*, p. 226.
[4] *Ibid.*, p. 226-227.
[5] C'est ce que remarque aussi Raynald Lahanque ; voir « Aragon lecteur de Barrès », Mireille Hilsum, Carine Trévisan, Maryse Vassevière (dir.), *Lire Aragon*, Paris, Honoré Champion, 2000, p. 226.

guerre, avait plus ou moins écorné son image). Pour Aragon, depuis les congrès d'Arles et de Villeurbanne qui auraient assis sa stature de leader national, Thorez demeure un exemple d'« énergie » pour les « masses », en particulier à l'heure où celles-ci doivent reconstruire le pays : « En décembre [1944], il était là. Et en moins d'un an voici qu'on reconnaît que c'est à ce professeur d'énergie-là que les Français doivent de reprendre le goût du travail, le sens du devoir dans la reconstruction de la France[1]. » Mais Aragon tient aussi à distinguer ce « professeur d'énergie » de l'« homme providentiel » si souvent réclamé par les intellectuels de droite :

> [Thorez] est le seul professeur d'énergie de cette époque de démoralisation et de honte. Mais non pas au sens où les gens de droite qui se promenaient partout réclamant à cor et à cri un homme peuvent l'entendre : Thorez, lui, sait qu'il n'y a pas d'homme providentiel, de général sur son cheval, de dictateur à mèche, qui puisse sauver la France. Il est un communiste. Et pour cette raison, il n'a de confiance qu'en la masse ; non dans un homme, mais dans les hommes. Il n'enseigne pas l'énergie à quelques aventuriers dont un jour ou l'autre il fera des miliciens ou des ministres, il l'enseigne au peuple de France. C'est un professeur des masses[2].

Le « général sur son cheval » est une allusion évidente à Boulanger, et au soutien de Barrès à celui-ci – un général qui, comme figure centrale de la deuxième trilogie romanesque de l'écrivain lorrain, a pu être qualifié, lui aussi, de « professeur d'énergie ». Les distinctions opérées par Aragon visent donc à maintenir une certaine clarté idéologique, et à réduire l'ambiguïté que l'usage de l'expression barrésienne pouvait créer. On peut remarquer toutefois, au passage, que Barrès croyait moins dans le pouvoir d'un « homme providentiel » que dans la façon dont Boulanger incarnait l'« instinct populaire », une force qui dépassait et transcendait, en quelque sorte, la médiocrité flagrante du personnage. Aragon et Barrès ont donc en partage une certaine idée de l'« incarnation nationale » – avec cependant des conceptions tout à fait divergentes sur le sens et l'emploi de cette fonction. Il n'empêche que Thorez « incarne » aux yeux d'Aragon un idéal français, qu'il est un porte-parole du « peuple français » : « La leçon de Villeurbanne et d'Arles aujourd'hui continuée, non, les ennemis de l'intérieur et de l'extérieur ne sauraient nous la faire négliger. Ni ébranler notre foi en l'homme en qui elle s'incarna. / Celui qui, *revalorisateur* éprouvé de toutes les valeurs françaises, *revalorisera* la

[1] *L'Homme communiste I*, *op. cit.*, p. 235.
[2] *Ibid.*, p. 232.

France[1]. » Là encore, la métaphore du « professeur d'énergie » traduit les ambiguïtés idéologiques d'Aragon face au réemploi du modèle barrésien : sa perception de Thorez oscille en effet entre une idéalisation quasi irrationnelle de son rôle – assez proche en cela de la « pédagogie » politique de Barrès – et la conscience qu'il ne s'agit là que d'une image à fonction légitimante et mobilisatrice, exigée par des circonstances politiques précises.

6.3. « S'il faut choisir, je me dirai barrésien… » : stratégies d'une admiration controversée

C'est sans doute dans son article de 1948, publié dans *Les Lettres françaises* sous le titre : « S'il faut choisir, je me dirai barrésien », que l'on trouve le témoignage le plus développé et le plus significatif sur les rapports d'Aragon avec Barrès[2]. Ce texte se présente lui-même comme un bilan, à la fois personnel et collectif, de l'héritage barrésien. L'écrivain avait saisi pour prétexte de cet aveu – que certains contemporains ont lu comme une pure provocation – la « floraison nécrologique » qui avait entouré le vingt-cinquième anniversaire de la mort de Barrès[3]. De nombreux commentateurs soulignent à cette occasion le caractère incertain de la postérité de l'auteur lorrain. C'est le cas par exemple de Claude Roy, qui publie un article sur Barrès dans le même numéro des *Lettres françaises* où paraît celui d'Aragon ; ce texte annonce, dès son titre, le solde plutôt négatif de cette influence : « Les rares instants où il fut vraiment un grand écrivain…» Dans le journal démocrate-chrétien *L'Aube*, le philosophe Etienne Borne pose même la question : « Qui… oserait aujourd'hui se dire barrésien ? » Or, c'est à cette question, précisément, qu'Aragon va répondre par l'affirmative, en avançant une série d'arguments en apparence peu compatibles entre eux, mais qui s'expliquent de façon cohérente si on les lit comme une réaffirmation de la posture auctoriale que l'auteur d'*Aurélien* cherche à se constituer depuis le milieu des années 1930.

Reynald Lahanque a proposé une première lecture détaillée de ce texte, qu'il insère notamment dans le contexte de la Guerre froide. À la fin de 1948, le PCF a adopté, sur

---

[1] *Ibid.*, p. 236.

[2] Un article dont on peut mesurer l'importance aux yeux d'Aragon par ses republications : il sera inséré, en 1954, dans le recueil *La Lumière de Stendhal*, sous le titre « Actualité de Barrès », puis il servira, en 1965, de préface (« En guise de préface ») au deuxième tome de *L'Œuvre de Maurice Barrès*, édition publiée par le fils de l'écrivain, Philippe Barrès (voir Nathanaël Dupré la Tour, *art. cit.*, p. 113, et Reynald Lahanque, « Aragon lecteur de Barrès », *at. cit.*, p.221-222).

[3] Voir Raynald Lahanque, *art. cit.*, p. 222.

l'intimation des autorités de Moscou, une ligne résolument anti-atlantiste : le plan Marshall, le réarmement de l'Allemagne, le projet d'une Communauté européenne de Défense (CED) font l'objet d'attaques répétées, et déclenchent par contrecoup une politique orientée à nouveau vers les « intérêts nationaux », prétendument menacés par l'« impérialisme américain »[1]. L'autre élément explicatif essentiel tient aux projets d'écriture d'Aragon à ce moment-là : l'écrivain est alors en train de rédiger sa grande fresque historique sur la guerre, *Les Communistes*, dont le premier volume va paraître en 1949. Ce contexte à la fois biographique et historique éclaire en effet la plupart des arguments avancés par Aragon pour réhabiliter Barrès. Lahanque a toutefois tendance, selon nous, à séparer trop strictement ces arguments, en distinguant ceux qui appartiennent à la littérature et ceux qui relèvent de la politique. Or, mis en faisceau, ils contribuent tous à la constitution d'une posture auctoriale cohérente. Les raisons idéologiques ne sont en effet pas vraiment séparables des questions d'ordre « purement » littéraire, comme on l'a vu dans ce qui précède. Pour Aragon, les unes et les autres valent comme autant de signes lui permettant de se positionner dans le champ littéraire.

La figure barrésienne est d'abord présentée par l'auteur sous un angle autobiographique. C'est la fameuse découverte, à onze ans, de l'anthologie de l'abbé Bremond, *Vingt-cinq années de vie littéraire*, et qui aurait déterminé sa vocation d'écrivain : « La lecture de ce livre fut pour moi un grand coup de soleil, et il n'est pas exagéré de dire qu'elle décida de l'orientation de ma vie[2]. » Cette dimension autobiographique – qui rappelle que la prise de parole sur Barrès passe le plus souvent par une expérience personnelle marquée d'un fort affect – s'inscrit aussi, plus largement, dans un horizon collectif, et par là d'emblée politique : Barrès a été « le maître de la sensibilité de plusieurs générations » caractérisées par leur milieu commun, la bourgeoisie : « Il va sans dire que ce rôle, Barrès l'a tenu pour les jeunes bourgeois d'une certaine époque : qu'étais-je d'autre ? Maître de la sensibilité d'une bourgeoisie, et de rien d'autre, il avait, cela est certain, les limites de cette bourgeoisie[3]. » Mais ce caractère socialement représentatif de l'écrivain lorrain est une première donnée qui interdirait, selon Aragon, toute désinvolture

[1] *Ibid.*, p. 225.
[2] Aragon, *La Lumière de Stendhal*, *op. cit.*, p. 261-262.
[3] *Ibid.*, p. 262.

à son égard : n'expliquerait-il pas, en quelque sorte, le parcours même de l'auteur du *Monde réel* – et de tous ceux qui peuvent présenter une même évolution que lui ?

Barrès serait donc l'élément clé pour comprendre la généalogie d'une vocation et de sa signification collective. Dans le même mouvement, il permet aussi à Aragon d'écrire sa propre histoire littéraire du demi-siècle écoulé[1], et de déterminer la place qu'il y tient. Ses considérations sur le style barrésien contribuent à la réalisation de cet objectif, d'autant qu'elles possèdent chez Aragon des implications politiques sous-jacentes. On se souvient que les questions de technique littéraire assumaient durant la guerre une fonction clairement idéologique, dans la lutte contre la propagande culturelle de Vichy et de la Collaboration : il s'agissait de recouvrer, à travers ces principes formels, un art proprement national, qui avait en outre l'avantage d'être, pour la censure, généralement hermétique (le *trobar clus*). La question du style est aussi, chez Aragon, directement liée à une éthique d'auteur : le « métier » de l'écrivain – le bon usage de son « outil » – l'autorise seul à occuper cette fonction d'« ingénieur des âmes » que lui assigne la société communiste : « Ingénieurs des âmes : cette expression a aussi cette vertu de rendre son véritable prix à la technique de l'écriture. L'ingénieur n'est pas un bon ingénieur, qui méprise la science de son métier[2]. » Or, Barrès est un « ingénieur des âmes » qui maîtriserait particulièrement bien la « science de son métier », puisque, à en croire Aragon, il est un « extraordinaire ouvrier de la prose française[3] » : le choix des termes n'est bien sûr pas anodin ici. C'est au nom de cette maîtrise que l'auteur d'*Un Jardin sur l'Oronte* pourrait encore prétendre donner des « leçons » d'écriture aux écrivains d'aujourd'hui, leur apprendre « les secrets d'un métier », visibles dans « cette science barrésienne de la phrase », dans « ce sens barrésien de la musique dans les mots », si bien qu' « un jour viendra où l'on relira Barrès en faisant à ses idées aussi peu de place que l'on en donne à

[1] Comme il l'avait déjà fait, dans un contexte tout autre, avec son *Projet d'histoire littéraire contemporaine* ; sur ce point, voir Thomas Hunkeler, « "Tout se classe" : Aragon et ses *Contributions à une histoire littéraire contemporaine* », Bruno Curatolo (dir.), *Les écrivains auteurs de l'histoire littéraire*, Presses Universitaires de Franche-Comté, 2007, p. 45-58. Comme le remarque Philippe Olivera, Aragon a besoin de ce contexte polémique – et Barrès le lui fournit amplement – pour définir sa place dans l'histoire littéraire : « Car faire scandale et faire querelle est essentiel pour qui veut, comme Aragon, imposer une version de l'histoire littéraire et créer autour d'une étiquette une position d'avant-garde. Avec ses écrits des années Trente sur le "réalisme socialiste", Aragon réédite l'entreprise de l' "histoire littéraire" faite pour le couturier Doucet à l'époque du surréalisme, dans laquelle il s'efforçait d'écrire lui-même la version de l'histoire où il viendrait prendre place avec ses amis. Bien plus que comme l'ébauche d'une quelconque théorie littéraire, il faut lire le corpus de ces textes comme un travail critique. » (Philippe Olivera, *art. cit.*, consulté en ligne)

[2] « Les Ecrivains dans les soviets », *op. cit.*, p. 232.

[3] *La Lumière de Stendhal*, *op. cit.*, p. 263.

celles de Saint-Simon, quand on va chez ce grand seigneur chercher des leçons de langage[1]. »

La valorisation du style de Barrès offre aussi à Aragon, dans un deuxième temps, un prétexte pour écrire une manière de « contre-histoire » de la littérature, dont les cibles principales sont les auteurs « *NRF* » – Gide, Proust et Valéry en tête :

> Il n'est pas vrai que cette prose [barrésienne] soit entortillée : et je songe aux cris de putois qu'on pousserait si je disais simplement ce que je pense de la prose de Proust ou de Valéry, alors qu'aujourd'hui toute licence est donnée contre l'admirable langage barrésien. C'est que la place occupée par Barrès prosateur, ce sont les hommes de *La Nouvelle Revue française*, pratiquant comme personne la méthode de l'ôte-toi de là que je m'y mette, qui l'ont les premiers, et à leur profit personnel niée. La critique sans mesure de Barrès n'a fait place nette qu'au Nathanaël des *Nourritures terrestres*, que Gide n'aurait jamais enfanté tout seul, et qui a vilainement renié ce qu'il devait à son véritable père, Barrès. Mais, enfin, de Barrès à Gide, l'homme ne monte pas : il descend. Quant à l'écrivain, il n'est qu'à voir le désossement progressif de la prose française, faute d'autres maîtres que des escamoteurs, pour ressentir l'absence de Barrèsque n'a pu combler Giraudoux[2].

Bien entendu, Aragon, en déplorant le « désossement progressif de la prose » retourne contre Gide et les auteurs qu'il promeut le reproche que celui-ci s'était permis de faire au style barrésien, lorsqu'il soulignait, en 1930, sa « mièvrerie » et sa « molle joliesse[3] ». Mais il s'agit aussi de prendre à parti une éthique littéraire qui refuse toute compromission de l'œuvre avec la politique. Gide, après son aventure communiste dans les années trente, ne tient plus en effet à déroger à ce principe d'origine mallarméenne, et qu'il réaffirme dans plusieurs textes d'après-guerre (voir *supra*). Or, pour Aragon, ce refus de la politique, suspect de « formalisme », constitue précisément la pierre d'achoppement avec l'éthique auctoriale de *La NRF*. Réhabiliter Barrès, ce serait donc mettre en avant une tradition alternative à celle de l'ancienne revue dominante, et où seraient valorisées à la fois la véritable « prose française » (dont la supériorité est admise à priori) et une forme littéraire inscrite dans son contexte socio-historique ; par là, Aragon constitue en quelque sorte sa propre généalogie de la modernité littéraire.

L'écrivain réhabilite d'ailleurs un pan bien particulier de l'œuvre barrésienne : ce ne sont plus désormais la trilogie égotiste et *L'Ennemi des lois* qui ont sa préférence, mais le

[1] *Ibid.*, p. 263-264.
[2] *Ibid.*, p. 263.
[3] Voir André Gide, *Journal*, 29 février 1930 (tome II, *op. cit.*, p. 187).

Roman de l'énergie nationale – premier exemple en France, selon lui, de « roman politique moderne[1] ». Il faut dire que ce texte annonce, formellement, la définition du « réalisme socialiste » qu'il tente de mettre sur pied depuis plus d'une décennie. Or, peu importe dans ce contexte que le contenu soit réactionnaire : ici, c'est la forme et ses potentialités politiques qui comptent avant tout :

> Je ne veux pas déguiser en réalisme socialiste, ce précédent nationaliste au réalisme socialiste : compte tenu des différences irréductibles, ce précédent historique dans le roman français marque une date essentielle dans l'évolution du roman en France, et hors de France. Il comporte des leçons qui ne peuvent plus être négligées. Il est un point de départ. Et *Le Roman de l'Énergie nationale,* lu avec un esprit critique, à la lumière d'une idéologie progressiste, malgré son contenu boulangiste, étroitement nationaliste, réactionnaire, constitue pour la création romanesque un élément d'avant-garde, de progrès humain[2].

Ce « roman politique » d'avenir implique d'abord, bien sûr, qu'on y fasse une place particulière à la politique, élément phare selon Aragon du « monde moderne », et pourtant dédaigné par une certaine tradition romanesque française, davantage préoccupée de « psychologie ». La deuxième caractéristique essentielle de ce roman dont Barrès pourrait être le modèle tient aux modalités de sa conception : le roman politique est écrit sans la « distance » (notamment temporelle) qui serait propre au genre : comme le révéleraient des textes comme *Les Déracinés* ou *Leurs Figures*, le romancier Barrès a « écrit en marge de l'événement, immédiatement sur l'événement avec, pour matériel, l'événement même auquel il avait été personnellement mêlé[3]. » Par là, l'écrivain sait que son œuvre deviendra très vite « datée », mais ce serait précisément ce qui lui donnerait toute sa valeur, même rapportée à une éventuelle réception future. Aragon en veut pour preuve l'exemple de Stendhal, qui serait un grand romancier précisément parce qu'il a établi un « rapport juste » avec son époque, et non parce qu'il a su prendre ses distances avec elle. C'est du moins ce qu'affirme Aragon dans les premières pages de *La Lumière de Stendhal* :

> …*la mode* de Stendhal, elle ne tient pas du tout à ce que nous soit proche ou compréhensible *le jeune héros* que Barrès imagine, mais à ce que l'œuvre de Stendhal contient un principe au moins de durée, qui fait que les variations de l'histoire ne l'estompent point, mais l'éclairent. Non point trouvant l'immortalité dans le fait que

[1] *La Lumière de Stendhal*, *op. cit.*, p. 266.
[2] *Ibid.*, p. 267.
[3] *Ibid.*

> le jeune Stendhal (celui qui n'écrivait que des lettres à sa sœur), fût *une figure de toutes les époques*, mais bien au contraire dans le caractère *daté* de Stendhal, tant dans sa correspondance que dans son œuvre, la valeur de témoignage de ses œuvres, le rapport constant entre l'homme d'une époque et de son époque. En un mot, *le réalisme* stendhalien[1].

Il se trouve que Barrès lui-même avait mécompris ce principe en parlant du romancier grenoblois, dans une préface écrite en 1907 pour introduire la correspondance de Stendhal avec sa sœur : à ses yeux, ce qui faisait la grandeur de Stendhal, c'est qu'il avait su représenter le « jeune homme français » de toutes les époques. Aragon contredit sur ce point Barrès, tout en s'étonnant que ce soit précisément l'auteur du *Roman de l'énergie nationale* qui ait été incapable de comprendre chez un autre écrivain ce que lui-même mettait en pratique dans ses œuvres : « L'étrange est que l'auteur du *Roman de l'Énergie nationale* l'ait si peu compris, lui. Et que la grandeur de Stendhal (ceci n'est pas affaire de *parti*, comme on voudra me faire dire), est celle de la vue *politique*[2]. »

Ce « roman politique » étroitement inscrit dans son époque, mais qui trouve ses modèles paradoxaux chez Stendhal et Barrès, autorise d'ailleurs Aragon à fustiger les romanciers de son propre camp idéologique qui auraient refusé cette forme romanesque de l'avenir :

> …il y a beaucoup d'écrivains dont l'idéologie est progressiste, mais dont les romans, même écrits aujourd'hui, à les comparer avec *Le Roman de l'Énergie nationale* sont régressifs, réactionnaires *en tant que romans.* [...] Qu'on m'entende, et ne me fasse pas dire autre chose que ce que je dis : j'ai en vue ces romanciers dont le cœur est à gauche (je vous laisse le choix des exemples) et la plume se détourne du réalisme socialiste[3].

L'exemple barrésien, on le voit, permet à Aragon non seulement de définir son adversaire extérieur, mais aussi d'établir des partages au sein de sa famille politique et littéraire, représentée par les écrivains de stricte obédience communiste, mais aussi par les compagnons de route du parti – autant dire, dans ces années-là, une fraction encore très importante du champ littéraire français.

Enfin, ultime paradoxe : si Aragon prône une relecture de Barrès « à la lumière de l'idéologie progressiste », cela ne le conduit pas à récuser l'entier de son héritage politique.

---

[1] *Ibid.*, p. 13.
[2] *Ibid.*
[3] *Ibid.*, p. 267.

On voit réapparaître, dans l'article, cette forme de nationalisme aragonien proclamé depuis la fin des années 1930. Certes, l'écrivain condamne sans ambiguïté l'antisémitisme et le chauvinisme de Barrès (même s'il lui paraît illégitime de l'associer, à posteriori, aux écrivains de la Collaboration). Mais pour lui, les auteurs progressistes ne peuvent ignorer le facteur national, d'autant que l'ennemi de classe a changé de masque, qu'il se présente désormais sous la forme d'une bourgeoisie dénationalisée, adepte de la social-démocratie de Blum, de l' « Europe unie » churchillienne et de la politique d'aide américaine incarnée par le plan Marshall :

> J'ai le regret d'avoir à dire que, pour étroit qu'il soit, le nationalisme de Barrès est plus proche de ce que je ressens, et sans doute de ce que ressent aujourd'hui l'avant-garde ouvrière dans notre pays, que l'internationalisme, disons de M. Guehenno : car, comme Barrès, les hommes de notre peuple ne sont pas disposés à sacrifier ce qui est national, à une Europe, par exemple, fabriquée par MM. Blum et Churchill et financée par M. Marshall[1].

L'exemple barrésien permet ainsi à Aragon, par une série de paradoxes apparents, de réaffirmer son autorité parmi les écrivains de gauche et la légitimité de sa posture auctoriale : légitimité d'abord de son « métier », de son intérêt pour les techniques littéraires, qui possèdent une authentique valeur politique à ses yeux ; légitimité du « réalisme socialiste » ensuite, dont le roman politique barrésien offre un précédent à méditer et fournit le départ d'une contre-tradition littéraire face à l'esprit « *NRF* » jusqu'alors dominant ; légitimité enfin de sa position idéologique, d'inspiration thorézienne, et où il s'agit toujours d'allier l'intérêt national aux idéaux progressistes, face aux adversaires extérieurs comme intérieurs, qui seraient prêts à brader la nation pour défendre leurs intérêts. Dans cette configuration, la mobilisation de la référence barrésienne brouille en quelque sorte les généalogies admises, mais elle permet en retour des « alliances objectives » fort utiles, pour reprendre ici la terminologie marxiste-léniniste, à laquelle Aragon reste dans ce texte, quoi qu'il en paraisse, plus fidèle que jamais.

De sa période surréaliste à l'engagement communiste, Aragon a fait en quelque sorte un double usage de Barrès. Celui-ci a d'abord valeur de mythe personnel, lié à la naissance

[1] *Ibid.*, p. 265.

de sa propre vocation d'écrivain, et qui rend en quelque sorte intelligible à lui-même son parcours brisé, sinueux, en apparence aléatoire, en le ramenant à un moment fondateur, qui est celui d'une admiration « épiphanique ». Barrès fournit en outre le modèle d'une cohérence auctoriale fondée précisément sur les ruptures et la capacité de les faire tenir ensemble ; il a pu jouer ainsi pour Aragon le rôle d'un précédent à valeur auto-légitimante. Mais il y a aussi une fonction « externe » de cette référence barrésienne : en se réclamant de cette figure proprement irrécupérable que serait Barrès – c'était aussi un des arguments latents de son plaidoyer, lors du procès de 1921 –, l'auteur d'*Aurélien* peut trouver un moyen de se singulariser – non sans provocation – au sein des groupes où il cherche par ailleurs à s'intégrer, parfois avec zèle. Paradoxalement, Barrès aura été pour Aragon, par-delà les affinités esthétiques, voire idéologiques, un antidote contre ses propres tendances au fanatisme.

La « troisième carrière » d'Aragon, à partir de la publication de *La Semaine Sainte* (1958), témoigne d'ailleurs de cette capacité à changer sans se renier en apparence. Barrès servira encore, incidemment, de référence, mais cette fois sur un mode plus joueur et essentiellement littéraire, dans un contexte où Aragon se renouvelle en desserrant l'étau idéologique qu'il s'était lui-même imposé. Désormais, allant plus loin que Barrès dans la démystification de son personnage public, il aura le courage de faire tomber les masques.

VII. JOSEPH DELTEIL, UN LECTEUR « INNOCENT » DE BARRÈS ? (1922-1968)

1. Delteil, l'autre paysan de Paris

1.1. Un acteur oublié du surréalisme

Après le « procès Barrès » de mai 1921, la référence barrésienne disparaît presque totalement de l'univers de référence surréaliste, même chez Aragon. Pourtant, dès sa fondation officielle, en 1924, le nouveau mouvement va intégrer en son sein une figure marquée durablement par l'œuvre et par la posture de Barrès : celle de Joseph Delteil. Cette intégration est d'autant plus paradoxale que c'est précisément dans les œuvres « surréalistes » de Delteil (ou qui, tout du moins, sont appréciées comme telles par Breton et ses amis), comme *Sur le fleuve Amour* (1922) et *Choléra* (1923), qu'abondent les références explicites à Barrès. Peut-être y a-t-il eu là une série de malentendus entre les surréalistes et le jeune écrivain, fraîchement débarqué de son Aude natale, mais il s'agit sans doute de malentendus lourds, en eux-mêmes, de significations. Malgré l'exclusion de Delteil du mouvement, en 1925, qui pourrait valoir comme la prise de conscience de ces méprises réciproques, son parcours au sein de l'avant-garde reste significatif de la plasticité – poussée parfois jusqu'à la contradiction – du surréalisme des débuts. Barrès, par l'intermédiaire de Delteil, continue à hanter le groupe de Breton, et à jouer en quelque sorte comme un révélateur de ses contradictions latentes.

Mais le fait que Delteil ait pu se dire à la fois surréaliste et admirateur de Barrès met aussi en lumière les ambiguïtés de son propre parcours d'écrivain. Barrès est d'abord présent à travers tout un réseau de liens intertextuels : allusions, pastiches, réécritures parodiques, qui constituent, à l'arrière-plan des premières œuvres (particulièrement de *Choléra*), autant d'hommages ludiques à l'écrivain lorrain, même si la forme et le ton de celles-ci paraissent devoir davantage à Lautréamont et à Apollinaire qu'à l'auteur de *La Colline inspirée*. Ainsi, passant sous silence la dimension proprement idéologique du corpus barrésien, Delteil soumet l'auteur comme son œuvre à un processus de « fictionnalisation » généralisée : Barrès est d'abord matière à réécriture et à hommages littéraires. Il cristallise à se yeux la prévalence du « style », dans les jugements littéraires,

sur toute autre considération – notamment politique et idéologique. On l'imagine, une telle stratégie révèle assez vite ses ambivalences : elle traduit, en fait, le rapport contradictoire que Delteil entretient avec la « modernité ».

Car l'intérêt pour Barrès n'est pas, chez lui, que de nature esthétique : la posture de l'écrivain lorrain a permis aussi au jeune auteur surréaliste d'opérer sur celle-ci une projection des contradictions de sa propre position dans le champ littéraire. Delteil est en effet déchiré entre un fort tropisme provincial, qui s'accompagne souvent d'une nostalgie des valeurs qu'on peut alors assimiler au traditionalisme, et la réussite littéraire parisienne rapide qu'il connaît dès la publication de *Sur le fleuve Amour* – une réussite qui en fait alors l'un des représentants les plus en vue de la littérature d'après-guerre[1]. Or, Barrès lui offre à la fois l'exemple d'une réussite symétrique à la sienne, et la thématisation, dans l'œuvre, des dilemmes qui se poseraient à tout jeune écrivain « monté » à Paris. Il agit dans les récits et les textes critiques de Delteil comme un mythe personnel traduisant ses propres déchirements et son propre isolement d'« écrivain impossible » : un « surréaliste en sabots[2] ».

Enfin, cette admiration, à la fois joueuse et projective, converge avec une idéologisation plus marquée de son écriture, qui se manifeste surtout après 1925, dans les textes critiques rassemblés en volume, et dans la série des « épopées », qui constitueront alors l'essentiel de ses œuvres, de sa *Jeanne d'Arc* polémique de 1925 jusqu'au *Vert Galant* (1931), en passant par *Les Poilus* (1926). Ces « épopées » et autres « biographies passionnées », qui prennent le relais des œuvres proprement fictionnelles, peuvent être lues, sous plusieurs angles, comme des tentatives toutes personnelles pour actualiser un certain nombre de projets avortés ou de « possibles » de l'œuvre barrésienne. Par leur prédilection pour des sujets généralement réservés à la littérature académique, voire

[1] Voir notamment Robert Brasillach, dans ses *Portraits* (Paris, Plon, 1935), qui fait de Delteil un des représentants les plus significatifs des « années du jazz et de la postérité » (p. 211-212). Il est aussi présenté comme « une des victimes les plus complètes » des années folles : « En songeant à ces années un peu folles qui suivirent la guerre, nous penserons que M. Delteil en est une des victimes les plus complètes – et l'une de celles, assurément, dont nous devons le plus regretter l'échec. » (*Ibid.*)

[2] Aude Bonord a bien mis en évidence cette diffuclté de Delteil à se faire considérer, par la critique littéraire, mais aussi par certains confrères écrivains (comme Cendrars, qui se profile dans un secteur du champ assez similaire) comme un véritable romancier : « …l'image passéiste et traditionaliste du paysan s'accordait mal ave celle, moderne, du surréaliste et rendait bancale la posture de notre auteur. […] L'identité paradoxale de Delteil l'empêchait, semble-t-il, d'accéder à une pleine légitimité de romancier. » (Aude Bonord, « La *Jeanne d'Arc* de Joseph Delteil. Identité d'écrivain et modèle hagiographique », *Revue d'Histoire littéraire de la France,* n° 3, juillet 2011, p. 638)

traditionaliste, elles semblent aussi éloigner définitivement Delteil de l'avant-garde, même si ces œuvres iconoclastes demeurent ambiguës dans leur finalité – par leur forme comme par le traitement qu'elles réservent à ces figures consacrées de l'histoire nationale.

Ainsi, dans la conception de la modernité littéraire que défend Delteil, plusieurs postulations contradictoires semblent se faire face : un goût sans cesse réaffirmé pour la « révolution » des formes comme des « mœurs » littéraires, qu'autorise désormais le contexte de bouillonnement artistique de l'après-guerre, et le culte parallèle du primitivisme, de l'archaïsme, du « terroir », qui le conduit souvent dans les parages des idéologies traditionalistes. Des tendances opposées qui, parce que toujours plus explicitement assumées par lui comme concomitantes, ont conduit progressivement à son exclusion du surréalisme, sans pour autant le faire accepter des milieux de la « droite » littéraire (la polémique soulevée par sa *Jeanne d'Arc* chez les critiques catholiques en témoigne[1]). De ce point de vue, Delteil rejoint en partie la position « double » d'un Barrès, qui essaie (sans tout à fait y parvenir) de maintenir sa singularité entre des camps idéologiques qui tendent à l'homogénéité des conduites. Sa « lecture créatrice » de l'auteur lorrain permettrait ainsi de saisir exemplairement selon quelles modalités ces aspirations apparemment inconciliables ont pu coexister dans une même œuvre – une œuvre que l'avant-garde a revendiquée un temps pour sienne.

1.2. Parcours d'un écrivain provincial (1914-1922)

La prégnance de l'exemple barrésien chez Delteil ne peut tout à fait s'expliquer, on l'a dit, sans tenir compte de son parcours bien particulier, et notamment du rapport qu'il entretient (et qu'il reconstruit en partie à posteriori) avec ses « origines ». Il y a en effet chez lui une tension initiale, et constitutive, entre sa fascination pour Paris et la conscience permanente de son « provincialisme ». Toute sa carrière se développe et se comprend, d'une certaine façon, à partir de cette opposition.

[1] Une certaine critique catholique, autour du co-rédacteur en chef de *La Croix* Jean Guiraud, attaque en effet l' « épopée » de Delteil, en particulier son « immoralisme » et sa dimension sacrilège. Les critiques « puristes » de gauche, comme André Thérive et Paul Souday, ne sont pas plus tendres avec ce texte ; mais « c'est l'image de l'écrivain surréaliste que ces critiques souhaitaient ternir. » (voir Aude Bonord, *art. cit.*, p. 638-640).

Cette tension est parfois si forte qu'elle place Delteil, face à l'avant-garde, dans une position assez semblable à celle qu'occupent les auteurs provenant des nations dites « périphériques », et installés à Paris pour se rapprocher du centre de la modernité artistique. Delteil représente en effet le point de vue d'un auteur « mineur », au sens deleuzien du terme, dont l'excentricité est en quelque sorte interne à l'espace français, puisqu'elle correspond à cette périphérie particulière qu'est la province profonde (les confins du Languedoc, dans ce cas précis). Il affirmera d'ailleurs souvent que le français est sa langue seconde, après l'occitan – l'un de ses premiers poèmes, de 1914, est un sonnet écrit en langue d'oc, et publié dans l'*Almanac patouès de l'Arièjo*[1]… Quant à son milieu, il est ancré dans cette France très rurale, qui appartient encore au XIX[e] siècle, même si la modernisation lancée par la Troisième République est sur le point de la métamorphoser[2] : son père est « bouscassier » (bûcheron-charbonnier) ; quant à sa mère, elle est analphabète, et ne pourra donc jamais lire les livres de son fils. On l'imagine : qu'un écrivain représentatif de la modernité se sache issu d'un milieu illettré n'est pas sans impact sur la constitution de sa propre image auctoriale.

Le statut de « minoritaire » de Delteil est confirmé par un fait qui n'est sans doute pas qu'anecdotique : il semble que son accent l'ait fait prendre, à son arrivée à Paris, pour un émigré de l'Est, russe ou polonais[3]. Bien plus tard, en 1968, dans son « roman »-autobiographie *La Deltheillerie*, il insistera sur la « nudité » morale, intellectuelle et économique du provincial fraîchement débarqué, qui dans l'expérience de l'écart culturel (mais sans le trauma de la séparation définitive) s'apparente en quelque manière à celle de l'exilé :

> Qui étais-je donc en débarquant à Paris vers 1921 frais émoulu de mes livres et de mes prêtres ? […] J'étais un paysan à l'état brut, sans racines spirituelles, sans véritable culture, instruit de bric et de broc (école primaire, puis séminaire). Un simple sauvage (non sans affûtiaux), venu tout nu de son patois. J'arrivais en sabots, tout chargé de messes et de raisins[4].

Cette « sauvagerie » originelle est bien entendu quelque peu amplifiée ici par l'autobiographe : Delteil peut s'y complaire, puisqu'il l'a en quelque sorte réassumée

[1] Robert Briatte, *Joseph Delteil. Qui êtes vous ?*, Lyon, La Manufacture, 1988, p. 17 et p. 333.
[2] Voir Eugen Weber, *La Fin des terroirs. La modernisation de la France rurale (1870-1914)*, Paris, Arthème Fayard, coll. « Complexe », 2010 (1[ère] édition 1976).
[3] Robert Briatte, *op. cit.*, p. 20.
[4] Joseph Delteil, *La Deltheillerie*, Paris, Grasset, 1968, p. 125.

comme une part essentielle de sa posture auctoriale. En réalité, à trop la prendre à la lettre, on en oublierait tout un versant de ces origines, pas aussi « nues » qu'il y paraît. Il y a d'abord le fait que le jeune écrivain méridional a suivi une formation scolaire plutôt soignée, fruit de la convergence entre méritocratie républicaine et éducation catholique : remarqué à l'école obligatoire pour ses capacités, Delteil est envoyé au collège Saint-Stanislas de Carcassonne, qui fait office alors de petit séminaire (sa mère souhaite le voir devenir prêtre), et il y passe son baccalauréat en 1913 – diplôme qui demeure encore, à cette époque, réservé à une toute petite minorité de la population[1]. Dans le contexte du collège, il fait aussi ses premières lectures décisives : Hugo, René Bazin (l'auteur des *Oberlé*), Loti, Rimbaud, et Barrès, dont il affirmera, dans sa *Deltheillerie* : « J'avais lu Barrès, et qui une fois a respiré Barrès, tous les parfums de l'Arabie[2]… » Il lit aussi les poètes symbolistes à la mode : Tristan Klingsor, Vielé-Griffin, Stuart Merrill[3]. S'il est encore loin, par ses lectures, de l'avant-garde, il acquiert un bagage littéraire tout à fait conforme à la culture moyenne des jeunes lettrés de son temps. C'est à ce moment-là qu'il marque aussi clairement son opposition au catholicisme traditionaliste (imprégné alors par l'idéologie d'Action française), pour adhérer au mouvement du Sillon de Marc Sangnier – mouvance chrétienne, démocrate et plutôt de gauche[4]. Après la guerre, pendant laquelle il est mobilisé dans un bataillon de tirailleurs sénégalais, il entame une carrière de fonctionnaire, qui lui permet de se rapprocher de Paris, et qui l'éloigne résolument du monde paysan dont il provient, même s'il garde un contact régulier avec lui.

---

[1] Delteil insiste d'ailleurs à plusieurs reprises sur la qualité de sa formation au collège, comme par exemple dans cet entretien avec Frédéric Lefèvre, en 1925, où l'écrivain tient d'ailleurs à affirmer à la fois sa culture classique et son étiquette d'auteur d'avant-garde : « J'ai fait mes études au collège Stanislas, à Carcassonne, chez les prêtres. Et, entre parenthèses, d'excellentes études. Je suis un catholique de race. Il est plaisant d'entendre quelques pseudo-classiques proférer que la plupart des jeunes écrivains d'avant-garde sont des illettrés, incapables d'écrire correctement. J'avoue, pour ma part, avoir été un brillant élève, fort en thème. » (cité dans Briatte, *op. cit.*, p. 116)

[2] *La Deltheillerie*, *op. cit.*, p. 126. Philippe Coutarel, dans l'article qu'il consacre aux rapports entre Barrès et Delteil, souligne l'ambiguïté de cette formule empruntée au *Macbeth* de Shakespeare : « Cette façon de tronquer Shakespeare n'est pas innocente : l'auteur suppose bien sûr que son lecteur connaît Macbeth par cœur, mais il joue aussi d'un contre-sens possible. N'est-on pas tenté de lire, en effet, proie d'une hallucination typographique : "Qui une fois a respiré Barrès a respiré du même coup tous les parfums de l'Arabie…" ? La citation est judicieuse, non seulement parce que Barrès est fasciné par l'Orient, mais parce que l'intégralité de la réplique éclaire l'ambivalence du rapport de Delteil à Barrès. Que dit Lady Macbeth ? Ceci : "On sent encore l'odeur du sang. Tous les parfums de l'Arabie ne purifieront pas cette petite main". » (Philippe Coutarel, « L'"Amateur d'âmes" et le "sacré corps" », dans Denitza Bantcheva (sous la dir.), *Joseph Delteil*, Les Dossiers H, Lausanne, L'Age d'Homme, 1998, p. 70).

[3] *La Deltheillerie*, *op. cit.*, p. 127.

[4] Briatte, *op. cit.*, p.16.

Sur le plan littéraire, Delteil n'a pas surgi non plus de nulle part en arrivant dans la capitale. Animé par une ambition certaine, il trouve durant sa mobilisation en 1914, à Saint-Raphaël sur la côte d'Azur, un patronage en la figure d'Hélène Vacaresco, qui soutient ses premières publications en revue, avant de publier et préfacer son recueil *Le Cœur grec* (1919). Le jeune poète est alors marqué par l'esthétique symboliste, et en particulier par Henri de Régnier, qui le soutiendra lui aussi dans ses premières tentatives d'écriture. Comme le remarque Robert Briatte, les débuts littéraires de Delteil sont ainsi remarquablement « institutionnels », d'autant que son recueil poétique est couronné en 1920 par l'Académie française[1]. Par la suite, notamment une fois le succès assuré, l'écrivain restera plutôt réservé sur le « moment » symboliste de son parcours[2] – façon sans doute de désigner la rupture de *Sur le fleuve Amour* comme le commencement véritable de sa carrière, et de se présenter par là comme un moderne absolu, prosateur avant tout, ayant renié un passé aux relents trop « académiques ».

Si, comme on le voit, Delteil n'est pas si « nu » lorsqu'il entame son ascension parisienne, l'insistance sur sa différence de provincial révèle l'intériorisation (et la recréation posturale) d'une donnée bel et bien objective : celle de la distance difficile à combler symboliquement entre son milieu d'origine – la petite paysannerie illettrée, aux capitaux économiques et symboliques très réduits – et le monde social qui va désormais le promouvoir, c'est-à-dire celui d'une bourgeoisie « avancée », soutien de l'avant-garde et dont proviennent plusieurs de ses membres les plus éminents[3]. Une distance qui s'exprime subjectivement par le sentiment d'un perpétuel porte-à-faux : « J'ai toujours été en porte à faux dans le monde : au collège, un pauvre paysan chez les riches ; à Paris un analphabète chez les mandarins[4]. »

Mais Delteil prend aussi très vite conscience qu'il peut faire de cet écart un atout, en sublimant sa position de dominé par l'affirmation d'une différence créatrice, manifestée

[1] *Ibid.*, p. 19.
[2] Voilà ce qu'il dit dans l'entretien avec Lefèvre : « C'est pendant la guerre seulement que j'ai écrit ces deux plaquette anodines : *Le Cœur grec* et *Le Cygne androgyne*. Mais mon premier roman a été pour moi une révélation. Cette liberté, cette aisance que permet le roman m'ont ébloui. Désormais, je ne saurais plus écrire en vers. » (cité dans Briatte, *op. cit.*, p. 116) Il faudra attendre *La Deltheillerie* et les entretiens d'après 1945 pour qu'il évoque avec plus d'indulgence ses premiers pas d'auteur.
[3] Voir pour une présentation détaillée de la composition sociale du groupe : Norbert Bandier, *Sociologie du surréalisme (1924-1929)*, Paris, La Dispute, 1999, p. 155-192. Sur Joseph Delteil, voir p. 286-288.
[4] *La Deltheillerie*, *op. cit.*, p. 225.

dans le choix d'une esthétique « révolutionnaire ». Il l'affirme on ne peut plus clairement dans sa *Deltheillerie* :

> Je suis entré dans le langage comme un bûcheron avec sa hache, le fils du bûcheron quoi ! J'écrivais à la hache, à coups de poing, à coups de bâton (sur l'échine du public). Le « style manuel », R.P. Jousse *dixit* [Marcel Jousse, spécialiste de l' « anthropologie du geste »]. « Je veux sa peau », disais-je de mon lecteur. Je rêvais d'une parole qui serait l'homme même, qui aurait la musculature des reins, les pouvoirs de la chair, la folie de l'esprit[1].

« Je suis entré dans le langage comme un bûcheron » : il ne s'agit pas que d'une comparaison rhétorique ici, mais d'une vision de l'écriture et du style comme forme de revanche sociale – le fils reprenant en quelque sorte à son compte l'activité paternelle pour la sublimer littérairement. De façon sous-jacente, ce sont aussi les motivations profondes de l'anti-intellectualisme de Delteil qui s'expriment à travers ces lignes : Delteil veut être écrivain, et reconnu statutairement comme tel par son public, mais tout en refusant la « culture » qui légitime ce statut, et en se donnant le droit, lui le fils d'analphabète, de faire violence au lecteur (« Je veux sa peau »), par un style « coup de poing » qui malmène les bienséances langagières.

On voit donc que l'opposition intériorisée entre la Province et Paris – ville où s'expérimente une certaine violence symbolique, de nature sociale et identitaire, mais aussi lieu des possibles, de la réussite professionnelle, et qui permet *in fine* à une singularité de s'affirmer malgré son complexe de dominé – est constitutive de l'œuvre et des choix esthétiques qui la fondent. On peut remarquer aussi que si Delteil partage, en cela, une expérience commune à d'autres écrivains, comme Ramuz ou Giono, sa « révolution » intérieure ne débouche pas (du moins dans les premiers « romans ») sur un réancrage régionaliste, mais au contraire sur une œuvre sans attache territoriale (notamment sur le plan thématique), et compatible avec les récits surréalistes les plus expérimentaux. Elle s'apparente même, par l'autonomie qui y est donnée à la matière verbale et aux jeux du signifiant, à la radicalité d'un Raymond Roussel. On peut dire ainsi qu'à la manière de Barrès, Delteil n'a pas été un écrivain à proprement parler « régionaliste », dans le sens où il ne thématise qu'assez rarement la « question » régionale (du moins dans ses textes des années 1920), mais qu'il n'a cessé, comme ce dernier, de convoquer réflexivement son

[1] *Ibid.*, p. 133.

origine (plus ou moins reconstruite selon les besoins) comme élément fondateur de son esthétique, et partant comme garantie de sa légitimité d'écrivain. Quand il y fait référence de façon plus appuyée, c'est presque toujours en se mettant en scène comme auteur. C'est le cas par exemple dans ce passage des *Poilus* (1926) qui suit la description du général Joffre :

> L'été, je vis à la campagne, du côté de Perpignan, dans un village du Midi. J'y mène une vue primitive, gauche, large, royale. A peu près nu (moralement parlant), je patauge dans la nature, qui m'inonde d'herbes et de soleil. Ayant gratté les successives couches de vernis qui s'appellent l'habitude, les convenances, la littérature, l'esprit, là je retrouve enfin au fond de moi-même l'essence de terre dont au début du monde un Dieu me modela[1].

En évoquant ainsi cette distance géographique et morale revécue chaque été, Delteil semble moins sacrifier au culte convenu de la terre ancestrale, que désigner ce qui constitue la source réelle de sa vocation, le lieu d'origine absolu où l'écrivain se dépouillerait de ses oripeaux sociaux et retrouverait l'authenticité de son être en se fondant dans la nature primordiale : « Pendant quatre mois, je ne lis plus un seul livre, je n'écris plus une seule ligne. Plongeon dans la vie végétale. Pur bain de matière. […] Je suis vraiment un morceau d'espace perdu dans l'espace total, un atome dans l'immensité des atomes, une planète dans l'immensité des planètes[2]. » Les origines sont bien devenues ici le lieu d'une forme de sublimation – qu'ont permise l'établissement à Paris et l'épreuve du « déracinement » –, mais selon une visée plus cosmique qu'identitaire.

Toutefois, même si ce rapport à la géographie intime se présente avant tout comme un retour au primordial, nous verrons, notamment à propos des « épopées », que Delteil n'échappe pas toujours à la conception identitaire de l'origine, pour le coup tout à fait barrésienne. Un tropisme qui a pu même paraître renforcé au moment où l'écrivain choisit de se retirer de la vie littéraire parisienne, au milieu des années trente, pour s'installer dans le Sud de la France, près de Montpellier. Un départ aux raisons multiples, mais qui dans le parcours de Delteil prend valeur de retour définitif aux origines paysannes et de refus concomitant du monde urbain, voire de la modernité.

[1] Joseph Delteil, *Les Poilus* [1926], Paris, Grasset, coll. « Les cahiers rouges », 2011, p. 50.
[2] *Ibid.*

1.3. Delteil, un « surréaliste en sabots » ?

Le passage de Delteil du néo-symbolisme au surréalisme s'est opéré assez soudainement. En 1921, le versificateur précieux et un peu diaphane inspiré d'Henri de Régnier rompt presque du jour au lendemain avec la poésie, pour écrire désormais dans une prose située aux antipodes de la retenue marmoréenne de son maître académicien. En apparence, l'adhésion à l'avant-garde qui a suivi ce changement de manière s'est faite comme par raccroc, et c'est souvent ainsi qu'on la présente. Pourtant, elle s'explique parfaitement si l'on s'attarde aux qualités intrinsèques des textes publiés par Delteil dans ces années-là, et à l'intérêt que les surréalistes – Aragon et Breton au premier chef – leur ont porté[1]. Les éléments de convergence existent bel et bien, et ne sont, en fin de compte, pas plus contingents que dans le cas d'autres adhésions au groupe, même si on donne aujourd'hui à Delteil une place tout à fait marginale dans l'histoire du surréalisme. Un fait pourtant parle en faveur d'une plus juste appréciation de son importance au sein du mouvement : en 1924, il est cité à la fois dans le *Manifeste du surréalisme* de Breton, et dans *Une vague de rêves* d'Aragon, texte souvent présenté comme une annonce du premier, voire comme un manifeste parallèle et concurrent. Dans l'un comme dans l'autre, il est associé aux noms qui vont donner forme à la tendance nouvelle.

Certes, le choix par Delteil d'une écriture rompant avec les codes littéraires admis s'est fait sous des influences diverses, comme il le reconnaît lui-même. Celle d'abord de Pierre Mac Orlan, dont le roman *La Cavalière Elsa* sert de modèle direct à *Sur le fleuve Amour*, et qui est en même temps l'éditeur de ce premier récit de Delteil. Jean Giraudoux et Paul Morand sont aussi fréquemment évoqués comme deux révélations décisives[2]. Or, il s'agit là d'autant de figures honnies par les surréalistes – pour des divergences de fond, tenant à la conception même de la littérature, notamment de sa fonction dans la société, mais aussi

[1] Comme l'affirme d'ailleurs Bernard Derrieu : « On voit bien que, contrairement à ce qu'en diront les historiens pressés, Delteil ne fait pas que "passer par le surréalisme", mais qu'il y a sa place au moment de la conception même du mouvement, dès avant son existence officielle. » (Bernard Derrieu, « Breton, Delteil, et l'invention du surréalisme », dans Robert Briatte (sous la dir.), *Les Aventures du récit chez Joseph Delteil. Rencontres de Cerisy-la-Salle (2-11 juillet 1994)*, Lodève, Editions de la Jonque, 1995, p. 181).

[2] Dans une notice autographe plus tardive, Delteil classe ses œuvres en différentes « époques » (« surréaliste », « épique », « humaniste »,…) et évoque parfois explicitement ses influences ; les noms de Mac Orlan, Morand et Giraudoux sont cités pour *Sur le fleuve Amour* (voir Marie-Françoise Lemonnier-Delpy, « Je hais comme la peste la classification et les genres », Anne-Lise Blanc (sous la dir.), *Delteil en détail*, Perpignan, Presses Universitaires de Perpignan, 2011, p. 34).

pour des questions stratégiques de distinction au sein d'une même génération. Dans les faits, malgré son appartenance au groupe de Breton, Delteil ne pourra tout à fait s'affranchir de la dette contractée à l'égard de ces représentants du modernisme français, qui l'auraient incité à écrire en prose, et l'auraient purgé par là même de ses derniers « alluvions symbolistes ».

Le passage à la prose – et aux cercles proches de l'avant-garde – deviendra effectif avec *Elyud* (1922), une petite nouvelle dans la veine des contes d'Apollinaire, que Delteil envoie aux *Images de Paris*, la revue de son ami Elie Richard, qui publie aussi Philippe Soupault et André Salmon. Mais on peut parler d'un véritable début de consécration au moment où Jacques Rivière accepte de publier, dans *La NRF* de septembre 1922, une nouvelle pré-surréaliste de Delteil, *Iphigénie* qui annonce, dans le ton comme dans la forme, l'écriture de *Sur le fleuve Amour*. Elle attire sur le directeur de la revue les foudres de Claudel, qui menace de se désabonner si la rédaction accepte de publier d'autres textes de ce « fouille-merde » (sic) – d'autant que Proust a donné à la revue, la même année, des pages de son *Sodome et Gomorrhe*... Le propos avait peut-être de quoi, en effet, scandaliser l'auteur du *La Jeune Fille Violaine* : un jeune Yankee, du nom d'Iphigénie, s'y trouvait soumis, dans un décor de western en « papier mâché », à un mystérieux sacrifice rituel opéré par des Peaux-Rouges tout droit sortis d'un poème de Rimbaud ; au préalable, il avait dû se laisser enlever par des Cavaliers Rouges, dont les rapports à son égard revêtaient une forte dimension érotique. En fait, on trouve déjà ici l'homosexualité latente qui, dans *Sur le fleuve Amour*, imprègne les relations entre Boris et Nicolas. Mais par-delà l'indignation qu'il provoque chez Claudel, ce court récit présente un intérêt par le fait que Delteil y affirme ses nouveaux choix esthétiques. Le symbolisme y est tout du long parodié, au profit d'une écriture ludique et transgressive. Ainsi, le jeune Yankee est-il pourvu d'oripeaux typiquement symbolistes, qui perdent ici leur charge poétique au profit d'une dérision toute rimbaldienne : il « a sur le front une couronne de véritable pâleur, et il porte dans ses mains des lis inutiles à ce récit[1] ». Le texte affiche sa dimension parodique en évoquant quasi explicitement son hypotexte – sans doute, ici, les imitateurs du Faune mallarméen : « Parfois, il mord une tige de roseau coupée dans les pages de quelque pastorale[2]. »

[1] Joseph Delteil, « Elyud », *La NRF*, septembre 1922, p. 270.
[2] *Ibid.*

Surtout, Delteil semble prendre acte de la mort du mouvement, à travers précisément le refus parodique du recours aux symboles :

> Les Cavaliers Rouges mettent pied à terre avec un ensemble cinématographique. Le plus jeune se découvre le sein, d'où coule un lait noir, et allaite un enfant qui vient de naître sous ma plume. Serait-ce donc un symbole ? Je ne crois pas. Les critiques avisés affirment professionnellement que le symbolisme est mort. A vous, Henri de Régnier[1] !

On l'aura compris : c'est désormais aux maîtres (en l'occurrence Henri de Régnier) à défendre leur mouvement, et non plus au disciple quasi renégat…

Ce texte peut aussi être lu comme une forme de manifeste. S'y affirme notamment un culte de l'imagination comme voie d'accès privilégiée au « réel », exprimé en des termes qu'un Aragon aurait pu alors parapher sans réticence :

> Nous voici, me dis-tu, en pleine imagination. Non point ! Mon imagination à moi est un escargot gras qui adhère à la réalité avec son mol ventre. Il se balade sur le monde, sur les oreilles des femmes, et sur les tableaux de maîtres, et tâte la substance des choses avec ses deux cornes flasques. Critique, ô crétin, qui considère un Rembrandt ou un Maurice Denis du haut de deux grosses lunettes, à la distance réglementaire de huit pas, sache que nul ne saurait comprendre un tableau, s'il n'a pas passé sept fois sa langue sur la peinture sèche et âcre, s'il n'a sept fois écouté, l'oreille contre la toile, le bruit tricentenaire de la brosse[2].

Ces dernières citations révèlent aussi l'utilisation systématique de procédés qui seront très prisés par les surréalistes : par exemple, la prise à partie injurieuse de la critique (à la façon d'Isidore Ducasse dans ses *Poésies*, et plus tard d'Aragon dans son *Traité du style*) ; les interventions d'auteur et l'adresse au lecteur, et plus généralement les jeux réflexifs sur l'écriture, qui font, là aussi, penser aux *Chants de Maldoror* – ainsi de cet « enfant qui vient de naître sous ma plume ». *Iphigénie* s'accorde donc déjà à l'esthétique surréaliste : comme texte transgressif (notamment par sa représentation d'une sexualité équivoque), où le signifiant et ses associations permettent l'engendrement des images, et par le jeu parodique et réflexif qu'il instaure en permanence avec la littérature.

Il faut attendre toutefois la publication, aux éditions de la Renaissance du livre, à la fin de 1922, de *Sous le fleuve Amour*, pour que puisse vraiment s'effectuer le rapprochement de Delteil avec les futurs surréalistes. Son texte connaît un vrai succès, et notamment auprès

[1] *Ibid.*, p. 271.
[2] *Ibid.*, p. 272.

des milieux lettrés les plus représentatifs du « modernisme » : Valery Larbaud lit ainsi le roman de Delteil à haute voix chez Adrienne Monnier, la fameuse libraire-éditrice de la rue de l'Odéon, devant quelques auditeurs de choix, dont Paul Valéry et Léon-Paul Fargue[1]. Aragon s'enthousiasme pour le texte, et s'empresse d'écrire à Delteil pour le rencontrer. C'est par son intermédiaire que ce dernier va être présenté à Breton, puis intégré au mouvement dada – qui est en train, depuis un certain temps déjà, de se déliter. Dans la foulée, Aragon écrit sur le roman un article élogieux dans *Paris-Journal*, où il travaille alors, en soulignant ce qui le retient particulièrement dans ce texte : son « admirable langage », surprenant sans cesse le lecteur par ses images et son humour[2]. Cet enthousiasme ne faiblira pas dans les mois suivants, et il est intéressant d'en considérer les raisons. Dans un texte rédigé à l'intention de Jacques Doucet en 1923, et repris dans son *Projet d'histoire littéraire contemporaine*, Aragon tient le récit de Delteil pour une des meilleures surprises de l'année. Il l'oppose significativement à toute la nouvelle vague de jeunes écrivains qui occupent, depuis l'immédiat après-guerre, les devants de la scène littéraire : à Cocteau et Radiguet, qui s'est fait connaître avec son *Diable au corps* (de son côté, Breton dira significativement de *Sur le fleuve Amour* que c'est une œuvre « qui nous dédommage de tant de diables au corps[3]») ; à Montherlant, Mauriac, Morand, qui sont à ses yeux autant d'opportunistes avides de succès, et prêts pour cela à flatter les goûts les plus faciles du lectorat. Au contraire, Delteil lui paraît un auteur authentique et sincère, qui ne cherche pas à écrire pour un public donné : « Voilà un livre qui a été écrit par un homme pour sa délectation personnelle. On n'y rencontre ni la bêtise de l'auteur ni des flatteries à la bêtise des autres[4]. » Surtout, tout y semble neuf, marqué du sceau de l'humour et de la transgression :

> On y rencontre une personnalité et une sensualité entièrement neuves. Tout y est grand, et dans la conception et dans l'exécution. Il n'est pas jusqu'aux imperfections qui ne tiennent de la grandeur. Cela est surtout sensible dans le style. Il est impossible de ne pas comprendre quelle joie l'auteur a à faire ce qui est défendu. Cela seul est si particulier de nos jours que cela suffit à exprimer la sottise des

[1] Briatte, *op. cit.*, p. 37.
[2] Louis Aragon, « Joseph Delteil, *Sur le fleuve Amour* » (*Paris-Journal*, 30 mars 1923), dans *Chroniques*, *op. cit.*, p.155.
[3] Lettre d'André Breton à Simone Breton, 12 mars 1923, citée dans Marguerite Bonnet, *André Breton, naissance de l'aventure surréaliste*, *op. cit.*, p. 271.
[4] Louis Aragon, « Une année de romans (juillet 1922-août 1923) » dans *Projet d'histoire littéraire contemporaine*, *op. cit.*, p. 153.

> critiques qui ne manquèrent pas de rapprocher Delteil de Morand ou de Mac Orlan. Le portrait de Ludmilla, l'inceste, la promenade dans le camp bolchevique, voilà des tableaux que je ne me sens pas près d'oublier[1].

Enfin, il s'agit du roman d'un inconnu, qui semble surgir de nulle part, et dont l'œuvre a cet éclat « météorique » qui plaît aux surréalistes : « Je garderai de *Sur le Fleuve Amour* le souvenir d'une rencontre passionnante, celle d'un inconnu qu'on n'attendait pas, et qui s'impose tout à coup à votre sympathie au milieu d'une foule de gens laids, bêtes et sans sincérité. Ce roman tragique comme la vie a l'éclat d'un éclat de rire dans la nuit[2]. » Delteil est certes valorisé pour les qualités intrinsèques de son écriture (le sens des images, l'humour et la « sensualité »), mais il l'est aussi, sans doute, parce qu'il n'appartient pas au système littéraire en place : il ne s'intègre pas à une carrière toute tracée (la carrière de diplomate d'un Morand ou d'un Giraudoux par exemple), n'est parrainé par aucune personnalité en vue (comme Radiguet), ne s'adresse à aucun milieu social donné (comme Mauriac, qui écrirait pour la seule bourgeoisie catholique). Tout au contraire, il paraît surgir d'un espace marginal et inassignable, comme ce fut le cas déjà (plus radicalement encore, il est vrai) avec Lautréamont. Delteil incarnerait donc idéalement cette extériorité à l'institution littéraire prônée par l'avant-garde.

Dans les premières manifestations publiques du groupe de Breton auxquelles il participe, Delteil sera d'ailleurs « utilisé » pour mettre en évidence ces lignes de démarcation au sein du champ littéraire. Il sert ainsi, avec son premier récit, de repoussoir à Radiguet et à ses « supporters », lors d'une soirée-débat au Club du Faubourg de Léo Poldès. Bien plus tard, en 1976, Delteil considérera cette « bagarre » comme une nouvelle réactivation de la querelle entre « classiques » et « baroques »[3]. L'opposition tient en effet d'abord à des questions esthétiques : les surréalistes ne peuvent admettre qu'on réhabilite, avec le récit de Radiguet, le roman psychologique et les canons néo-classiques, tout cela patronné qui plus est par Cocteau, leur bête noire. Il s'agit aussi, dans le même temps, de dénier toute valeur à l'idée de succès public et mondain. Delteil est alors, pour le groupe de Breton, le porte-étendard idéal de ces proclamations esthético-morales – et un porte-étendard à la fois « neuf » et « excentrique » face aux parcours plus conventionnels de leurs rivaux.

---

[1] *Ibid.*
[2] *Ibid.*
[3] Voir Joseph Delteil, « Radiguet vu de 1923 », dans *Le Sacré Corps*, Paris, Grasset, 1976, p. 196-199.

Delteil est intégré par la suite au surréalisme comme un membre à part entière. Il participe ainsi, en 1924, à plusieurs événements importants du mouvement, à l'existence désormais « officialisée ». Il s'était déjà trouvé au sommaire du dixième numéro de *Littérature* (mai 1923), avec un texte (« Échecs »), où Barrès était évoqué incidemment. Pour le premier numéro de *La Révolution surréaliste* (décembre 1924), on lui attribue une chronique sur l'amour. Quelques pages avant cet article, sa photo figure aux côtés des autres portraits qui entourent l'image de Germaine Berton, la fameuse meurtrière du chef des Camelots du Roi. Remarquons au passage que ce portrait tranche avec celui de ses compagnons d'avant-garde, par l'allure très « fin-de-siècle » de sa mise. Delteil participe aussi, en bonne place, au pamphlet *Un cadavre* contre Anatole France, avec un texte intitulé « La médiocrité dorée ». Avec la mort de ce « Voltaire » moderne, il s'agit de tirer le rideau sur une certaine conception de la littérature, sans « profondeur » et sans « jus », et expression de ceux qui se proclament purs « civilisés ». Selon Delteil, France n'aurait d'ailleurs jamais fait montre d'aucun intérêt pour les jeunes générations d'écrivains ; à indifférent donc, indifférent et demi :

> Vraiment, il ne m'intéresse pas, il ne nous intéresse pas. C'est de l'indifférence absolue. Il ne jouait aucun rôle dans notre vie, dans nos recherches, dans nos combats. Il vivait solitaire, hermétiquement clos. Chez lui, pas la moindre trace de curiosité pour l'ardente jeunesse, pas un cri, pas un geste. Oui, nous nous intéressons aussi peu à lui qu'il s'est intéressé à nous. – N'est-ce pas notre droit[1] ?

La publication de *Choléra*, en 1923 – que Delteil, dans une notice plus tardive, place explicitement sous l'influence surréaliste[2] – confirme son statut au sein du groupe. Ses compagnons d'avant-garde – Breton notamment – manifestent à nouveau leur enthousiasme. Émerge alors aussi une conception essentiellement « agonistique » de la littérature. Desnos trouvait déjà, dans une lettre à l'auteur, que la valeur de *Choléra* résidait pour beaucoup dans sa capacité de scandale : « Merci pour votre livre, je n'ai pas besoin de vous dire le bien que j'en pense mais n'est-il pas malgré tout réconfortant de constater sa valeur de scandale ? On écrit un peu comme on se bat et *Choléra* est une arme qui

[1] Joseph Delteil, « Anatole France ou La médiocrité dorée » dans *Un cadavre* (18 octobre1924).
[2] Voir Marie-Françoise Lemonnier-Delpy, « Je hais comme la peste la classification et les genres », *art. cit.*, p. 34.

blesse bien[1]. » Delteil reprend la même idée en affirmant, dans un article intitulé « La Révolution de l'œil » :

> La guerre littéraire bat son plein. Ce ne sont de toutes parts que coups de stylos et grincements de plumes. L'air retentit de revues. / Bravo ! C'est tout de même là, ce débat passionné de l'esprit […] la fondamentale noblesse de cette petite chose que l'on appelle : écrire. Jusqu'à nouvel ordre, écrire c'est ce battre[2].

Sa participation à *Un cadavre* confirme d'ailleurs, si besoin était, que son action au sein du surréalisme s'inscrit alors pleinement dans une visée « combattante » et polémique.

Face à ce désir de cloisonnements clairs et d'oppositions marquées, l'article que Drieu la Rochelle – compagnon de route du surréalisme à ce moment-là – consacre à *Choléra* se veut quant à lui plus « rassembleur » : le récit de Delteil cristallise surtout le renouveau littéraire d'après-guerre – un renouveau qui lui permettrait enfin de pouvoir dire « nous » :

> Quelle chance d'être contemporain de ce drôle de corps, on ne peut plus douter de rien. […] Et tout ce que je voulais dire c'est que la lecture de son livre me fait voir tout en beau. Quel beau temps ! Si vous saviez, lecteur, ce qui se passe à Paris. Tout marche. [citation des principaux auteurs de la nouvelle génération, tous genres et tous mouvements confondus] Quelle joie, quelle liberté chez ce Delteil. Il s'en va à travers son livre, et ce ne sont que champs en pleine terre et rues pleines de sang. Et les femmes, et les tomates et les ânes, et même il rencontre des littérateurs qui à sa vue s'enracinent et verdoient. Chauves, lisez *Choléra*, vos cheveux repousseront[3].

À posteriori, c'est-à-dire au moment où il rédige le bilan existentiel de sa *Deltheillerie*, Delteil va changer à son tour de point de vue, pour se rapprocher de l'avis de Drieu : de la position avant tout transgressive et fortement clivante qui était la sienne au moment du surréalisme, il passe à une vision beaucoup plus « surplombante » de son rôle dans ces années-là. Dans son autobiographie, il considère les mouvements d'avant-garde et les écrivains « modernistes » comme un tout, dont le dénominateur commun aurait été le désir de révolutionner le langage, de réaliser son « *aggiornamento*[4] ». Dès lors, plus de différence insurmontable entre Cocteau, Valéry et les surréalistes :

---

[1] Cité dans Robert Briatte (sous la dir.), *Les Aventures du récit chez Joseph Delteil*, *op. cit.*, p. 183.
[2] Joseph Delteil, « La Révolution de l'œil » (*Paris-Journal*, 26 décembre 1924), dans *L'homme coupé en morceaux : soixante-huit chroniques (1923-1933)*, édition établie et présentée par Robert Briatte, Cognac, Le Temps qu'il fait, 2005, p. 64.
[3] Pierre Drieu la Rochelle, « *Choléra*, par Joseph Delteil », *La NRF*, n°125, février 1924.
[4] *La Deltheillerie*, *op. cit.*, p. 83.

> Étais-je dada, surréaliste, ou quel iste ? plutôt dada en somme, au commencement. En vérité tout le monde était un peu de tout, à cette époque-là. J'ai vu Breton dada et Paul Valéry surréaliste (Gide flirtait avec tous les jeunes ismes). Aujourd'hui, après coup, on a voulu classer tout cela, donner des numéros, des grades, mais alors, à chaud, ce n'était qu'un bouillonnement de sèves, une espèce de cosmos en expansion, une genèse. On était révolutionnaire, voilà tout, la révolution littéraire s'entend. Il s'agissait d'abord de jeter bas tout l'ancien monde, l'injuste, le caduc. Ensuite, on verra[1].

A nouveau, l'image génésiaque permet à l'écrivain de reconsidérer l'histoire littéraire par-delà les conflits de positions – des tensions qui n'auraient été que le fruit d'un « étiquetage » après coup. Delteil affirme – toujours dans son texte de 1968 – qu'il oscillait entre tendances diverses, mais sans que cela parût poser problème : « Entre toutes ces tendances, je pataugeais énormément, me régalant de Cocteau et de Valéry, mais admirant en Breton le nouveau Hegel[2]. » Pourtant, au sein de cette révolution globale, les groupes pouvaient être assez nettement distingués, même avec un regard rétrospectif aux inclinations plutôt syncrétiques. D'un côté, les « stylistes », qualifiés par l'autobiographe de « Girondins » de cette révolution : Morand, Montherlant, Giraudoux, Pierre Mac Orlan, Mauriac, Cendrars, Larbaud, Cocteau, « à quoi (précise Delteil) j'apportais sans doute la note rustique – en vérité j'étais le seul paysan de la bande, ils sont tous bourgeois là-dedans[3] ! » ; de l'autre, les « Montagnards », c'est-à-dire les surréalistes : « des hommes de tête et de pensée, l'état-major (d'ailleurs plutôt poètes curieusement, si philosophes qu'ils fussent)[4]. » Entre ces deux mouvances, Delteil marquait une certaine préférence, non exclusive : « Mon admiration allait à la Montagne, mais mon cœur était girondin[5]. »

Ce qui gênait alors Delteil dans l'avant-garde, c'était son côté trop « cérébral » et idéologique :

> Par nature, j'étais plus charnel que cérébral – pas plus cérébral qu'un cèpe ou qu'un pinson sur la branche. Ce qu'il y avait à mon goût de trop systématique dans le surréalisme, de trop freudien, voire de trop marxiste, j'y regimbais avec mon « surréalisme en sabots » (paysan à pied et surréaliste à cheval)[6].

---

[1] *Ibid.*, p. 80.
[2] *Ibid.*, p. 82.
[3] *Ibid.*, p. 81.
[4] *Ibid.*
[5] *Ibid.*, p. 85.
[6] *Ibid.*, p. 83.

Delteil imagine donc, avec ce « surréalisme en sabots », une conception alternative du mouvement, – un surréalisme plus instinctif, moins soucieux de formalisation rationnelle (celle tentée par Breton, assimilé ici à Hegel ou à Descartes), moins politisé aussi. Ce regard rétrospectif que l'écrivain porte, dans sa *Deltheillerie*, sur son engagement surréaliste cherche donc à la fois à concilier les conceptions opposées et à valoriser sa propre position d' « outsider ». Une position qui, à l'époque, pouvait sembler en effet intenable : celle d'un avant-gardiste associé à l'entreprise radicale de démystification de la littérature, et dans le même temps fasciné par le « style » et par les représentants d'un modernisme de bon aloi : « "Littérature" pour moi n'était pas un terme de dérision ou de mépris, mais une source de délices, j'étais "amoureux" de la littérature[1]. » Celle ensuite d'un provincial plutôt dépolitisé qui refuse les enjeux proprement idéologiques de l'écriture dans un champ littéraire sur le point de se politiser fortement. L'expression de « surréalisme en sabots » cristallise donc, en quelque sorte, toutes ces contradictions – et tente rétrospectivement de les surmonter.

Delteil est bien conscient d'avoir occupé une place plutôt singulière dans le mouvement surréaliste, mais celle-ci lui permet, avec le recul, de tirer son épingle du jeu, devant ce qu'il considère comme l'échec de l'avant-garde ; car finalement, la révolution du verbe tant attendue n'a jamais eu lieu :

> Hélas ! On déchanta, on chanta. La bataille littéraire a été perdue, et d'ailleurs n'a jamais eu lieu. Tout tourna court. Dadaïsme et surréalisme ont été adroitement subtilisés, désamorcés, détournées vers le musée de l'insolite ; ou d'autre part sacralisés, c'est-à-dire momifiés[2].

Face au surréalisme réduit progressivement à un « musée de l'insolite », Delteil a dès lors beau jeu de se placer dans la lignée des « inclassables » (d'Apollinaire à Michaux) – ceux qui ont fait de leur position isolée dans le champ une marque distinctive, et qui formeraient comme une tradition parallèle de l'histoire littéraire, en marge des groupes constitués[3] :

---

[1] *Ibid.*, p. 82.
[2] *Ibid.*, p. 86.
[3] Voir notamment l'exemple d'Henri Michaux et ses stratégies visant à effacer toute forme de rattachement à une école et à un milieu social donnés, dans David Vrydaghs, *Michaux l'insaisissable. Socioanalyse d'une entrée en littérature*, Genève, Droz, 2008.

> En somme j'étais plus delteilliste que surréaliste ; ai-je jamais été autre chose que Delteil le delteillien, un pur baroque, de cette lignée baroque qui va d'Apollinaire à Giono, en passant par Marcel Aymé, Céline, Audiberti, Michaux… ? Breton, cet Hitler des Lettres, menait ses gens au knout, *perinde ac cadaver*, et au revolver […]. Un beau jour, je fus excommunié comme tout le monde, et repris gaillardement ma liberté[1].

Le vrai point de bascule qui détermine la relecture à posteriori de sa participation au mouvement reste toutefois, comme on le voit, cette exclusion du cénacle surréaliste en 1925, dont la violence est révélatrice des tensions qui parcourent alors le groupe, auquel Breton impose son autorité en lui donnant un corps de doctrine cohérent, et surtout les lignes rouges qui doivent circonscrire son périmètre d'action et d'adhésion. Or, ces lignes rouges, Delteil les a toutes franchies à cette date, comme le révèle la liste de griefs que lui adresse Breton dans sa lettre d'excommunication, publiée dans le n°4 de la *Révolution surréaliste* [2] : le fait d'avouer qu'il ne rêve jamais, alors que le rêve constitue désormais la clé de voûte de la doctrine surréaliste ; sa publication d'entretiens et d'articles dans des journaux à la ligne éditoriale marquée à droite (comme *L'Intransigeant*) ; le refus de tout embrigadement politique, notamment auprès des communistes (un refus qu'il étaye devant le journaliste Robert Gaby). Quant à la publication de *Jeanne d'Arc*, elle est en quelque sorte l'infraction de trop pour Breton. La virulence de l'attaque – le texte de Delteil est qualifié de « vaste saloperie » – révèle qu'une « épopée » aussi ambiguë sur les plans formel et idéologique menace, aux yeux de Breton, l'intégrité même du mouvement. Le surréalisme, à ce moment-là, ne peut plus guère s'accommoder de positions « doubles ».

Peu après son exclusion, dans l'entretien accordé à Frédéric Lefèvre en 1925, Delteil paraît faire amende honorable : il dissocie son œuvre et son action du surréalisme, mais

---

[1] *La Deltheillerie*, *op. cit.*, p. 85.

[2] « Merci pour le journaliste roumain, mais j'ai déjà fort à faire avec toutes sortes d'emmerdeurs. Parmi lesquels, depuis quelques mois, j'ai le regret, Joseph Delteil, de vous compter. Entre nous, votre Jeanne d'Arc est une vaste saloperie. Je me suis assez bien mépris sur votre compte mais qu'à cela ne tienne. Vos innommables papiers de *L'Intransigeant*, vos plaisanteries infâmes sur l'amour comme celles qu'a publiées *La Révolution surréaliste*, les belles déclarations que vous avez faites à un certain Robert Gaby : « Ceux qui viennent » (sic), votre goût maniaque de la vie en ce qu'elle a de plus moche, – vous ne rêvez jamais, – finissent par me taper singulièrement sur le système. La question serait de savoir si vous êtes un porc ou un con (ou un porc et un con). Dans l'alternative, je préfère bien entendu ne plus vous voir, ne plus avoir à vous examiner. Et me borner, au cas où vous deviendriez gênant, voyez Cocteau, à prendre les mesures nécessaires pour réduire votre activité à ses justes proportions, ce qui tout de même, vous n'y songez pas assez, est en mon pouvoir. » (« De M. André Breton à M. Joseph Delteil »)

tout en reconnaissant qu'il n'y a pas de mouvement qui corresponde davantage à ses aspirations esthétiques et morales :

> Comme je tiens essentiellement à une toute petite chose qui s'appelle la liberté, et que, d'autre part, j'ai peu de goût pour les théories en général, je crois de mon devoir de dire que je n'ai jamais été ni dadaïste ni surréaliste. Ceci afin que mes faits et gestes ne puissent en rien nuire à la véritable doctrine. Et maintenant, je n'en ai que plus d'indépendance pour déclarer que les grandes lignes du surréalisme, cet appel aux forces de l'instinct et de l'inspiration, un certain goût de la domination de la matière par l'esprit, tout cela me plaît entièrement. Je serai toujours du côté du subconscient contre l'intelligence sèche[1].

Le surréalisme, désormais pour lui, ce sont d'abord « des hommes et des œuvres », au premier rang desquels il place Aragon[2]. Mais c'est aussi un certain nombre de « grandes lignes » auxquelles il adhère sans restriction ; des principes qu'il peut s'approprier dorénavant en toute liberté, sans la dimension politique qu'on tente à ce moment-là de leur insuffler, et en les appariant à des univers « mythologiques » (Jeanne d'Arc, la guerre de 14-18,...) tout à fait étrangers aux nouveaux mythes que les surréalistes tentent pour leur part de valoriser. Sa *Jeanne d'Arc* est typique de ce processus en cours chez lui depuis 1925 : l'écriture y demeure, comme dans les œuvres précédentes, iconoclaste, empreinte d'humour (par le recours notamment à l'anachronisme et aux sous-entendus connivents) et d'un érotisme tout à fait franc ; elle n'hésite pas, de même, à jouer avec nombre de procédés réflexifs, qui désignent en permanence l'arbitraire de la fiction. En cela, cette épopée s'inscrit dans la suite de *Sur le fleuve Amour* et de *Choléra*, et peut donc être qualifiée, à sa façon, de surréaliste. Et pourtant, elle est tout entière parcourue de thèmes propres à la doxa traditionaliste, qui ne cristallisent certes jamais sous la forme d'une thèse définie, mais qui orientent le culte de l'instinct et de l'inconscient vers d'autres horizons que ceux du surréalisme bretonien.

2. Delteil critique : un culte ambivalent de la modernité

2.1. La modernité contre l'Intellect

[1] Frédéric Lefèvre, *Une heure avec…*(troisième série), Paris, Gallimard, coll. « Les documents bleus », 1925, p. 199.
[2] *Ibid.*, p. 198.

Dans les faits, *Jeanne d'Arc* exprime une conception bien particulière de la modernité – et qui explique sans doute la place que tient Barrès dans l'œuvre de Delteil. De manière plus explicite que dans la fiction, on peut en trouver l'expression dans les nombreux articles critiques qu'il publie alors dans des revues aux tendances très diverses : des revues proprement surréalistes (*La Révolution surréaliste*) ou sympathisantes (*Les Feuilles libres*) aux périodiques plus éclectiques et généralistes (*Les Nouvelles littéraires*, *Comœdia*), en passant par les quotidiens d'opinion (comme *L'Intransigeant*, politiquement marqué à droite) et les publications représentatives du pôle culturel dominant, à fonction légitimante (comme *La NRF*). Certains de ces articles seront regroupés et parfois refondus dans des recueils composés selon un fil directeur, comme c'est le cas avec *De J.-J. Rousseau à Mistral*, publié en 1928, et qui reste son essai le plus abouti.

Comment se conçoit donc, sur le plan critique, cette modernité ? Elle se manifeste d'abord, chez Delteil, par le refus de l'héritage symboliste, qui paraît obsolète à ses yeux face à l'expérience de la guerre et à l'époque nouvelle qu'elle a fait naître. En effet, de l' « éphèbe récitatif » aux « pâles chairs » qu'il était du temps du symbolisme, le poète, retrempé par son vécu sur le front, serait devenu désormais un « mâle ». C'est en tout cas ce que le critique se plaît à souligner dans son essai intitulé « Le poète » :

> Eh bien, il y a une chose dont nous pouvons nous vanter et nous enorgueillir aujourd'hui, c'est d'avoir fait du poète un mâle. Ah ! qu'il est grand et vaste, l'homme moderne, le poète moderne ! Depuis la guerre, l'homme a retrouvé le chemin du réel. Toute cette armée de jeunes gens qui, après quelques années d'études livresques et de vieille éducation sociale se sont vus jetés en pleine vérité animale, dans la foudroyante logique des obus, ne savent plus désormais se plier à la grande convention d'avant-guerre ainsi formulée par André Gide : « Un homme du monde se doit de vivre *contrefait*. » Eh bien non, ces grands gars sortis de la fournaise droits et trempés comme une lame de métal se refusent à vivre contrefaits. Nous nous refusons à toutes les contrefaçons. L'homme de 1928 est le plus grand homme du monde[1].

On le voit, il n'y a pas ici de sentiment de décadence (qu'on pourrait retrouver, appuyée pourtant sur une vision du monde assez semblable, chez un Drieu la Rochelle), mais au contraire la conviction d'une supériorité de l'époque – dont une certaine

[1] Joseph Delteil, *De J.-J. Rousseau à Mistral*, Paris, Éditions du Capitole, 1928, chapitre « Le poète », p. 131.

littérature trop intellectualiste n'aurait toutefois pas encore pris la vraie mesure[1]. Ce culte du monde moderne d'après-guerre n'est pas sans faire penser, dans sa rhétorique, au futurisme, dont Delteil serait plus proche dans ce texte que du surréalisme : même culte de la jeunesse, de la force et de la santé, même idée d'un « physique d'abord » contre la morbidesse symboliste[2] :

> J'aime mon époque farouchement. Je jure de ne jamais rater une occasion de dire mon admiration et mon amour pour notre jeune France d'après-guerre, mon amour pour nos mœurs nouvelles, nos allures franches, nos libres destins, mon amour pour ce régime de fièvres, d'affaires et de clarté que nous vivons, mon amour pour nos conceptions directes et nues, pour nos idées de grand air et d'espace, pour nos sports et nos publicités, mon amour jusque pour les traits outrés de notre civilisation éclatante, pour cet humour, cette ironie, cette gouaillerie, cette insolence, et pour ces jeunes filles qui sont des copines, et pour ces garçons à ballons, et pour ce halètement sous les ondes électriques, et pour ce gaspillage de forces, cette éloquente déperdition de sèves au long des jours sans pensées, et pour ces cheveux courts et pour ces genoux nus où il me plaît de voir l'un des signes de force, de vérité et de poésie qui feront au cours des siècles l'intense joie et l'authentique splendeur de notre admirable époque[3].

Dans le même temps, cette époque moderne, sortie de la guerre, ferait signe vers ce qu'il y a de plus ancien en France, vers ses traits archaïques les plus essentiels. Delteil esquisse à plusieurs reprises, dans son texte sur « La poésie », l'idée d'un « primitivisme » proprement français. L'homme « barbarisé » et « revirilisé » de 1928 renouerait, sans peut-être le savoir, avec ses origines les plus lointaines : « Il y a en lui quelque chose de formidable, de barbare et de grisant, comme un écho des premiers ruissellements de sèves terrestres aux sources des jardins d'Adam[4]. » Mais pour l'artiste, la clé véritable de ce

---

[1] S'il y a bien un éloge de l'époque, le sentiment prédomine aussi, malgré tout, que l'art s'enferme dans l'intellectualisme : « Nous vivons au siècle de l'intellectualisme. On a horreur des tempéraments. En 1928, l'homme est une belle cervelle. Toute la vie se passe dans le crâne, portes closes. » (*De J.-J. Rousseau à Mistral*, *op. cit.*, p. 70).

[2] Un refus du symbolisme qui s'étend d'ailleurs à la première avant-garde des années 1910, celle de Montmartre et de Montparnasse : « Plus de chiches assonances longuement, savamment, minutieusement choisies, mais l'épais souffle du cœur de l'homme. Plus de *Maxim's* et de *Bœufs sur le toit*, plus de ces beaux lieux où chaque jour s'enregistrent les plus piètres capitulations de l'esprit devant quelques étoffes ou quelques chairs, plus de *Dômes*, de *Rotondes*, de *Jockeys*, vaines parlotes internationales où l'art se mesure par soucoupes, lieux sales et tristes jusqu'au vomissement, temples de la fumée et de l'immobilité ! Ah ! non, plus de tabacs et de courtes pailles, plus de soupirs et de chichis dans les coins, plus de nuées et plus de billevesées, plus d'anormalismes et de stupéfiants, plus de marionnettes de son, plus de baisers artificiels. Mais des hommes de chair, mais des phrases de chair, mais des baisers de chair. » (*Ibid.*, p. 131-132)

[3] *Ibid.*, p. 132-133.

[4] *Ibid.*, p. 130-131.

retour aux sources doit être cherchée dans l'art du Moyen Age. Delteil n'hésite pas ainsi à nous faire le récit de « ses vagabondages dorés sous le ciel, à travers cette vieille terre de France toute pétrie de héros et de saints », où il sent « l'âme de pierre des ancêtres, églises et châteaux la main dans la main, et l'odeur encore des prières, et les pas encore de tant de moines gallo-francs[1] » – autant de pèlerinages à la recherche des modèles les plus révélateurs de cette « modernité » médiévale. Ce sont bien sûr d'abord les cathédrales gothiques que l'écrivain donne en exemple aux poètes :

> Que le poète moderne aille donc faire un tour auprès des grandes cathédrales gothiques, qu'il observe comment la plus vulgaire ornementation de choux et de gentianes se plie et se hausse au rythme souverain de la pierre, qu'il admire l'audace, la force, la fraîcheur, la crudité, la naïveté de ces vieux sculpteurs de pierre à qui rien n'était interdit dans le domaine du naturel[2]…

Les « veilles chansons de France » peuvent servir aussi le même dessein, en offrant cette fois aux poètes un idéal proprement littéraire. En elles, le peuple a mis « tout son cœur et toute sa chair » ; par là, elles sont « le jaillissement intime et dru de l'âme française à son âge le plus robuste », tout en étant proprement « modernes », car elles « joignent la concision, l'ellipse, le bond modernes aux larges vertus de la plastique volumineuse[3] ».

Enfin, ce Moyen Age est explicitement valorisé contre le culte du XVII^e^ siècle – un culte dont on connaît alors l'importance pour le nationalisme maurrassien – et ce qu'il impliquerait d'intellectualisation de l'art :

> Les grands siècles sont à base de réalisme. L'apogée coïncide avec la santé. C'est un signe de décadence, c'est le premier signe des décadences qu'un certain rabougrissement, qu'une certaine intellectualisation de l'art. Toute épuration est un redoutable amoindrissement. Si c'était ici le lieu, je dirais volontiers que le XVII^e^ siècle français, ce que les manuels appellent le grand siècle classique, est à mon avis le premier siècle de la décadence française. L'art français a atteint son apogée au Moyen Age. Depuis, il dégringole[4].

On voit cependant que, même s'il s'oppose aux tenants du classicisme (les maurrassiens sans doute, mais aussi certaines figures de *La NRF*, Gide en tête), ce primitivisme n'est pas toujours idéologiquement neutre. La rhétorique nationaliste y est

[1] *Ibid.*, p. 137.
[2] *Ibid.*, p. 139-140.
[3] *Ibid.*, p. 141.
[4] *Ibid.*, p. 139.

aussi sous-jacente, à travers tout un réseau d'expressions révélatrices, comme l'« âme française » ou la « vieille terre de France toute pétrie de héros et de saints ». Elle est présente aussi dans la manière de convoquer le peuple comme seul réservoir de l'authenticité artistique. Les artistes modernes les plus valorisés par Delteil sont d'ailleurs ceux qui se rapprochent de ce modèle populaire – dans leur art comme dans leur personne. Pierre Mac Orlan est décrit par exemple, dans un article de 1924, comme un « costaud humoristique », « un esthète populaire », un « homme à l'esprit moderne » qui « possède une âme médiévale », « à la fois extra-moderne et fondamentalement sain[1] ». De même pour Robert Delaunay, dont l'autobiographe de *La Deltheillerie* nous donne un portrait significatif : « Ah ! quel réconfort ce me fut quand, dans ce Paris des années 20 dont la cérébralité livide m'inquiétait un peu, je rencontrai ce grand garçon coloré comme un ange, plein de mouvement et de vie, et qui avait des mains, de la poitrine, des dents comme papa et moi[2] ! »

De façon plus générale, l'anti-intellectualisme qui irrigue l'ensemble du recueil n'est pas sans ambiguïté idéologique. Plusieurs lectures peuvent en être faites, d'ailleurs plutôt contradictoires. L'une d'elle coïncide avec le procès de l'intelligence qui est au cœur de l'argumentation traditionaliste, depuis au moins l'époque de la Contre-Révolution. Et on sait combien Barrès a contribué à réactualiser un tel acte d'accusation, dans sa réponse aux intellectuels durant l'affaire Dreyfus.

Or, la virulence pamphlétaire dont use Delteil pour attaquer l'« intellectualisme », notamment dans son texte *Déclaration de haine*, n'est pas sans faire écho à celle du Barrès des *Scènes et doctrines du nationalisme*. S'il n'y a aucune allégeance ici à l'idéologie barrésienne en tant que telle, Delteil semble avoir malgré tout choisi le ton de sa diatribe en hommage à l'écrivain nationaliste, comme lorsqu'il qualifie l'intelligence de « *non moi* » (expression égotiste qui n'est sans doute pas choisie au hasard ici) :

> L'intelligence, cette rouée… Ah ! rouée, oui, rouée de coups sois-tu, sèche et stérile intelligence, falsificatrice et syphilitique, ver rongeur, rat et chouette – oui, chouette, les Grecs te connaissaient bien ! – rouée de coups et de coups de pied sois-tu ! Je te hais comme mon *non moi*, et le *non* de l'univers. Je te hais, toi qui ne sais que détruire, toi qui ne sais que sourire. Mais ris donc, femelle, ris donc un bon coup, si tu es

[1] Joseph Delteil, « *Simone de Montmartre*, suivi de *L'Inflation sentimentale*, de Pierre Mac-Orlan » (*La NRF*, septembre 1924), dans *L'homme coupé en morceaux*, *op. cit.*, p. 48.
[2] *La Deltheillerie*, p. 111.

> femelle pour un sou ! Sois au moins putain ! Sois au moins bête ! Non, pas même bête, ni tu ne manges, ni tu ne défèques, ni tu n'engendres. Femme de ménage, épousseteuse, mètre qui crois créer parce que tu mesures, compas qui crois aimer parce que tu embrasses[1].

Même la qualification métaphorique de « métèque » pour désigner l'intelligence n'est pas tout à fait anodine : « Tu ne discernes que lignes, superficies, ombres. Étrangère du vide, métèque dans notre domaine des choses à trois dimensions, ambassadrice de quel État de la lune, fille de microscope, fleur de désert[2]. »

Tout au long du recueil, Delteil va s'attaquer aux expressions artistiques où l'intellect joue le premier rôle. Il s'en prend par exemple à la musique classique d'avant-garde, qui selon lui « pue le laboratoire ». Il lui oppose une musique moins intellectuelle, qui émeut plus directement – en convoquant justement, pour l'occasion, le cas de Barrès, un béotien absolu en musique, mais parce que fidèle à son seul instinct, un vrai musicien de la prose, auteur de « cadences » fameuses:

> Mais il y a une autre musique que l'invisible et la fluide, une musique en chair et en os. Barrès ne pigeait goutte à la musique, et quel musicien ! J'appelle musique une certaine cadence quasi animale ; une danse de rayons sonores ; une façon de toucher l'âme par les oreilles. Peu me chaut qu'il y entre mille secrets algébriques, des recettes à savantasses, toutes les chinoiseries de l'intellect[3].

Certes, il serait réducteur de donner une lecture purement traditionaliste (et barrésienne) de ce réquisitoire contre l'intelligence. Comme on le verra plus loin, il y a chez l'auteur de *Choléra* une forme de matérialisme panthéiste qui tend à l'universel, et empêche par là une réduction de son plaidoyer à la seule doctrine de la Terre et des Morts. Cependant, sa rhétorique maintient, comme on vient de le voir, une certaine confusion, qui trahit chez lui les tendances contradictoires de son « idéologie » esthétique.

2.2. Une certaine idée de la France : Delteil et ses patries multiples

Il faut dire que sa conception de la nation – de la France – n'est pas non plus sans ambivalences ; elle est aussi tiraillée entre des options antagonistes, qui rendent parfois difficile le déchiffrement des implications idéologiques de son « primitivisme ». A l'instar

[1] *De J.-J. Rousseau à Mistral, op. cit.*, chapitre « Déclaration de haine », p. 39-40.
[2] *Ibid.*, p. 40.
[3] *Ibid.*, p. 146.

de Barrès, il parcourt certes le paysage à la recherche du « jaillissement intime et dru de l'âme française[1] », mais son sentiment à l'égard du « génie français » demeure toutefois plutôt négatif. Mais c'est pour exprimer, dans un second temps, une vision « fédéraliste » des sensibilités littéraires, qui doit là encore une grande part de sa rhétorique à la droite nationaliste, et notamment à Barrès.

Delteil n'hésite donc pas, dans un premier temps, à affirmer les différences entre son propre « tempérament » et celui du reste des Français – peuple trop intellectuel à son goût, et qui serait rebuté par le rapport aux choses concrètes :

> Le Français est essentiellement un moraliste, un philosophe. Il répugne à imaginer, à modifier, à créer. Il répugne au changement, au nouveau. Constater : voilà son propre. Au fait, il répugne à l'objet, à la matière. Il n'est à l'aise que dans l'abstraction. Il est juriste, amateur de systèmes précis et intangibles. Il ne collabore pas avec la vie, car toute collaboration est altération. Il garde au fond de sa tour d'ivoire une conception de vie toute angélique. […] La France aime l'Idéal, le Génie, l'Amour (avec majuscule). A condition qu'ils ne se fassent pas chair. Il y a un domaine spécifiquement français : le domaine des mots. Haro sur tout ce qui est pratique, simple, faisable. Pensez donc, on pourrait le *faire* ! Que les cerveaux combinent, ils sont faits pour ça ; mais qu'ils combinent, que diable, dans leur domaine, c'est-à-dire dans l'irréel[2].

Un tel sentiment d' « extériorité » devant ce qui constituerait les idéaux proprement français avait même poussé Delteil à écrire – pour le bien du pays, précisait-t-il – un « Pamphlet contre la France ». La France y était décrite comme un « pays moyen », à qui « rien de ce qui est médiocre n[']est étranger[3] ». Un pays qui méprise la passion comme la vertu, où « la blague prime l'admiration, la science la foi » ; où l' « intellectuel […] prime le sensible », et où « le détail l'emporte sur l'ensemble (car l'intelligence humaine est un détail dans le vaste système de l'Univers)[4] ». Mais la quintessence de cet esprit desséchant, c'est bien sûr, selon lui, à Paris qu'on le trouve : « A Paris, le cœur n'existe pas. Il est avantageusement remplacé par l'esprit. Le Français, né malin… etc. Oui, en France, la vie est un vaudeville. Comparez avec la conception de Dostoiewsky, de Rabindranath Tagore[5]. » On le voit, cette opposition à l'esprit français et à son supposé manque de

[1] *De J.-J. Rousseau à Mistral*, *op. cit.*, p. 141.
[2] *Ibid.*, chapitre « Introduction à la réalité, p. 157-158.
[3] Joseph Delteil, *L'homme coupé en morceaux*, *op. cit.*, p. 91.
[4] *Ibid.*, p. 94.
[5] *Ibid.*

profondeur lui permet, en passant, de mettre en valeur les grands auteurs étrangers – une démarche qui n'est pas anodine quand on connaît les enjeux de la querelle, sans cesse relancée depuis les années 1880, du « cosmopolitisme » littéraire[1].

En contrepoids de cette « francité » intellectualiste qu'il rejette, Delteil réaffirme à plusieurs reprises ses origines méridionales, qu'il cherche à opposer au parisianisme littéraire. Des origines terriennes et méditerranéennes qu'il s'agit de redéfinir en fonction de buts polémiques. Ainsi, dans son *Ode à Limoux* publiée en 1927, l'éloge poétique de sa région natale converge-t-elle avec son réquisitoire anti-intellectualiste, et avec son culte du « palpable » et du « physique ». A Frédéric Lefèvre, il proclame ses origines « espagnoles », qui lui servent, là encore, à marquer sa différence avec l'univers germanopratin : « Je suis né dans les Pyrénées, versant français. Mais je suis d'origine espagnole. C'est peut-être un détail assez important et qui explique en tout cas quelques différences entre moi et un indigène de l'Ile-de-France[2]. » Surtout, il peut s'appuyer sur le précédent de Frédéric Mistral, auquel toute une section du recueil de 1928 est consacrée. Selon lui, le mérite du poète provençal ne résiderait pas seulement dans ses qualités d'écrivain, qu'il cherche par ailleurs à faire connaître au-delà du cercle étroit du Félibrige ; elle serait aussi dans sa fonction de « créateur de patries » :

> Au-dessus de l'écrivain, il y a le créateur de patries. La gloire essentielle de Mistral est d'avoir créé une langue, et, à travers et par delà cette langue, une… (j'ose écrire le mot) une patrie. Par lui et en lui, dix millions d'hommes ont pris conscience de leur ethnicité, de leur unité. Et cela, parmi la race la plus divisible et la plus anarchique du monde, parmi cette horde méditerranéenne campée sur les rives de France, à la venvole, au bord de son fleuve le plus excentrique. Il a fallu que la salive de Mistral fût bien énergique et bien cohérente pour lier ainsi un peuple sans tête, pour donner âme et axe au chaos[3].

Il y aurait eu ainsi, chez Mistral, une fonction d'ordre « spirituel », où il s'agissait, comme Barrès avec sa Lorraine, de faire naître une conscience de l'« ethnicité » méridionale. En cela, Delteil formule la démarche du poète en termes très barrésiens, même si le fédéralisme est alors une donnée commune à la droite antirépublicaine, et qu'on retrouve ces mêmes idées – et une même admiration pour Mistral – chez Maurras.

---

[1] Sur cette question, voir Nicolas Di Méo, *Le Cosmopolitisme dans la littérature française. De Paul Bourget à Marguerite Yourcenar*, Genève, Droz, 2009.
[2] Frédéric Lefèvre, *Une heure avec*…, *op. cit.*, p. 194.
[3] *De J.-J. Rousseau à Mistral*, *op. cit.*, chapitre « Le politique », p. 183.

On peut juger toutefois de cette inspiration avant tout barrésienne de son « méridionalisme » par un des derniers textes du recueil, intitulé *Programme pour une organisation du midi*. Il s'agit d'un pastiche de Barrès, qui démarque à la fois *Un homme libre* et les *Scènes et doctrines du nationalisme*. Du premier, on retrouve la division de l'expérience égotiste entre « programme matériel » et « programme spirituel », ainsi que la mise en valeur de l'auto-connaissance par formules méthodiques. Du second, Delteil a repris surtout le ton, une manière péremptoire d'affirmer les vérités et les devoirs qui en découlent, de même que certaines formules typiques des articles politiques de Barrès (« parlons net ») ; la typographie même du texte (alinéas, sections numérotées,…) reprend les divisions dont use l'écrivain nationaliste dans son ouvrage. Même certains objectifs très pratiques de ce dernier sont présents, comme la nécessité d'un journal pour propager et vulgariser les idées défendues, ou cet appel à un « homme à poigne », qui n'est pas sans faire penser à l' « appel au soldat ».

Delteil utilise donc ce cadre emprunté pour affirmer ses propres convictions, qui visent toutes à la renaissance du Midi. Il y a d'abord ce « programme matériel », qui consiste à trouver un chef à cette cause méridionale ; il s'agira ensuite de fédérer les revues, de créer des prix littéraires (un prix Mistral, par exemple), de fonder un grand périodique (basé à Toulouse), et d'obtenir les capitaux nécessaires pour ces différentes entreprises. Quant au « programme spirituel », il est formulé dans une rhétorique là aussi très barrésienne, celle de la mobilisation des énergies et de la croyance dans l'« ardeur » des jeunes générations :

> PROGRAMME SPIRITUEL. / a) La vertu intellectuelle du Midi. Chercher et définir l'âme du Midi, analyser son essence et son rôle : voilà à l'heure où tout s'épuise de nobles excitants de l'esprit. / b) Sa vertu sentimentale. Il faut à tout homme une foi. Croire au Midi, se dévouer au Midi, voilà du pain sur la planche pour toute une ardente génération. / c) Sa vertu sociale. A l'heure où l'on scrute tous les horizons, où l'on cherche la sagesse jusqu'en Orient, sachons que le Midi est sagesse, équilibre, paix. Le Midi est l'Orient de la France[1].

Bien entendu, l'exposé de ces ambitions « méridionalistes » prend sous la plume de Delteil une couleur partiellement ironique : le pastiche ne va pas sans ces effets de distanciation, et l'écrivain est bien conscient du caractère utopique de son projet. Il n'empêche que certaines idées sont réaffirmées ailleurs, sans détachement perceptible. C'est le cas de cette conception, assez curieuse, d'un Midi comme option alternative à la

[1] *Ibid.*, p. 187-188.

« tentation de l'Orient » – question qui obsède de nombreux écrivains et intellectuels dans ces années-là, des surréalistes à André Malraux. Dans l'optique de Delteil, le « Midi » représenterait en quelque sorte un rapport au monde différent de la rationalité « nordique », et par là une solution possible à la crise spirituelle de l'époque, moins lointaine et moins illusoire que l'Orient. Ce serait aussi dans cette mission-là que résiderait une partie de la valeur spirituelle de l'œuvre mistralienne – une mission valable pour la France entière, et qui ne peut devenir effective que si ses principaux textes sont traduits en français : « Si Mistral peut sauver la France, et notamment la sauver de l'Orient, qu'on en fasse non pas une, non pas cent, mais mille traductions. Qu'on le donne au peuple de France, *par tous les moyens*[1]. »

Or, c'est précisément dans ce plaidoyer pour la traduction que Delteil se sépare des Félibres – qui refusent, pour la plupart, cette forme de « trahison[2] ». En outre, l'auteur de *Choléra*, qui n'est pas à un paradoxe près, confère à cette œuvre une dimension universelle :

> Je crois sentir un peu partout comme une aurore mistralienne. Du plus profond de mon cœur occitan et international (oui, les deux à la fois), je m'en réjouis. / Mistral personnifie à mes yeux le génie de l'universel. Maillane n'est pas un mas de Provence ; mais un lieu « catholique », comme Rome. Une des « têtes » du monde. […] la place de Mistral n'est pas à Maillane, mais à Paris, à Moscou, à New-York. Aujourd'hui, en 1928, un jeune Français bien né peut lire en français Goethe et Dante, mais pas Mistral. Je signale ça comme un scandale[3].

Cet internationalisme proclamé par Delteil – et qui ne nie pas pour autant son ancrage territorial – est assez éloigné, on le voit, des lectures barrésiennes ou maurrassiennes de Mistral, même si la rhétorique utilisée leur est apparentée.

En fait, l'idée même de patrie régionale est chez lui travaillée par des tendances contradictoires. Il n'hésite pas par exemple à s'inventer des origines diverses, à créer des « lignes de fuites » à partir de son ancrage régional même. Dans un article intitulé

[1] *Ibid.*, chapitre « Sur une enquête », p. 170.

[2] « Il y a un cas Mistral. Est-il vrai qu'une bande de provençaux locaux accapare et momifie Mistral ? Est-il vrai qu'on s'oppose en haut lieu – ou en bas lieu – à ce qu'on traduise Mistral en français ?/[…] Cet été, j'avais conçu le projet de traduire Mireille en français. Il me semblait injuste et dangereux que toute la nouvelle littérature française, un Morand, un Mac-Orlan, un Massoulier, un Beucler, ignorât ce véritable pain de vie (oui, Mistral est pain quotidien). J'ai la chance de connaître le provençal. Je puis avouer aujourd'hui qu'avant d'écrire en français, j'ai écrit en occitan. Je possède des lettres de Mistral. Je me croyais donc quelques titres à cet honneur : traduire *Mireille.* / On y a mis un beau veto. » (*Ibid.*, chapitre « Cri… », p. 164)

[3] *Ibid.*

significativement « La Patrie nomade », il s'attache ainsi à l'exemple d'un rétameur tzigane qui, dans son enfance, parcourait son village natal – image certes stéréotypée, mais qui lui permet de célébrer, par identification, le nomadisme et la marginalité, et de conclure ainsi son texte : « Tout homme a deux patries : la sienne et la nomade[1]. » Dans son entretien avec Lefèvre, il déplace de même l'horizon attendu de ses images mentales d'écrivain – un horizon qui ne serait pas hanté, contrairement à ce qu'on aurait pu attendre, par une « origine », mais par des exemples significatifs d'altérité : « Un grec écrivait en songeant à la Ville. Je n'écris jamais sans songer à des tas de Cafres, aux mandarins, aux businessmen[2]. » Dans le même entretien, il va jusqu'à plaider pour une perspective relativiste dans l'approche des autres cultures, au nom d'un syncrétisme philosophique qui vise à l'intégration des diverses conceptions de la vérité (même s'il cherche malgré tout, dans les mêmes années, à « sauver la France » de l'Orient…) :

> En réalité, une infinité de peuples, de philosophies, se partagent la Terre, et peut-être chacune d'elles a-t-elle intérêt à être confrontée avec l'ensemble des autres. […] Je verrais avec plaisir se créer des échanges constants entre la pensée européenne et les *débris de pensée* des plus moches peuplades. Toute confrontation ne peut qu'être profitable. Chaque parcelle de vérité aide à trouver la totale vérité. Notre erreur, c'est de croire que la civilisation européenne, la pensée européenne sont choses nécessairement premières[3].

Un plaidoyer qui s'accompagne d'une condamnation sans appel de la civilisation occidentale, et en particulier de ce que sa « modernité » laisse deviner pour l'avenir :

> [Le système en Europe] tend à la suppression radicale du libre-arbitre, à la suppression de l'individu au bénéfice du groupe. L'homme est et deviendra de plus en plus, en Europe, un *rouage*. Eh bien ! non, je réclame mon unité, ma liberté ; je réclame d'avoir le temps de vivre. A bas la Civilisation[4] !

Ces derniers propos entrent en opposition décidée avec toute forme de « défense de l'Occident », pourtant une des obsessions emblématiques de la pensée traditionaliste de l'entre-deux-guerres. Delteil se fait tout au contraire le défenseur d'un pluralisme culturel, d'une tentation de l'ailleurs, qui n'est pas sans faire écho à d'autres aspects du « barrésisme », en particulier à ce « bohémianisme d'esprit » que l'écrivain lorrain se plaît à

[1] « La Patrie nomade » (*L'Intransigeant*, 1er mars 1928), dans *L'homme coupé en morceaux*, *op. cit.*, p. 109.
[2] Frédéric Lefèvre, *Une heure avec*…, *op. cit.*, p. 193.
[3] *Ibid.*
[4] *Ibid.*, p. 193-194.

mettre en scène dans certaines parties de son œuvre, en particulier dans ses récits de voyage.

Il faut enfin signaler un dernier élément pour comprendre les enjeux idéologiques de l'œuvre de Delteil – un élément qui nous permettra aussi de mieux saisir la nature des rapports qu'il entretient avec l'exemple barrésien. Sa position face aux idéologies traditionalistes se complique en effet quand l'on tient compte de son point de vue sur l'engagement de l'écrivain. Contrairement à Barrès, mais aussi aux surréalistes (et ç'a été là une des raisons de leur rupture), Delteil a toujours refusé de mêler l'écriture aux préoccupations politiques, malgré les potentielles implications idéologiques de ses textes. Certes, il n'exclut pas le fait qu'un écrivain puisse être en même temps un homme politique ; mais il se doit alors de bien distinguer les deux fonctions. C'est ce qu'il affirme dans un chapitre de *De J.-J. Rousseau à Mistral* :

> Le mal n'est pas qu'un poète fasse de la politique, mais qu'il appelle poésie politique et sa politique poésie. Je ne crois pas que la juxtaposition claire et nette de ces deux principes d'activité soit un péché mortel ; mais leur embrouillamini, dame oui ! Le travers contemporain est justement d'établir des relations de cause à effet là où il n'y a qu'innocente séquence. Nous entendons couramment traiter de génies littéraires des hommes qui, en dehors de leur radicalisme ou de leur monarchisme bon teint, n'ont guère de génie qu'au fond de leurs godillots, voyez canton des pieds plats, département du système D. […] / Cherrons dans les bégonias de la politique – mais pas la plume à la main[1] !

Répondant, en mai 1928, à une enquête de la revue *Échantillons*, où était posée la question suivante : « Un artiste peut-il s'occuper de politique ? », Delteil insiste encore plus fortement sur cette distinction, qui tient à la nature des deux activités : « La politique est affaire d'intérêt, l'art est de sa nature gratuit. Il faut éviter comme peste de mélanger ces deux ordres de choses. Tout artiste qui s'occupe de politique est foutu[2]. » Sa réponse se termine toutefois par un post-scriptum étonnant, et quelque peu énigmatique au premier abord : « P.S. – A moins que l'artiste ne fasse de la politique comme il va fumer une cigarette au jardin. » Il est fort probable que cette comparaison-boutade soit une allusion à Barrès, à l'écrivain-député qui, non dupe de son rôle et tout à fait détaché, s'était permis de rédiger le *Jardin de Bérénice* en plein campagne électorale, si bien que cette dernière avait pu passer, auprès des observateurs de l'époque (Anatole France

[1] *De J.-J. Rousseau à Mistral*, *op. cit.*, chapitre « Introduction à la réalité », p. 156-157.
[2] *L'homme coupé en morceaux*, *op. cit.*, p. 111.

notamment) pour une simple matière à nouveaux romans, chez un auteur à court d'inspiration… En somme, si cette hypothèse se révélait correcte, il n'y aurait selon Delteil qu'une seule façon pour un écrivain de faire dignement de la politique : à la manière de Barrès, en « dilettante ».

Barrès sera en fait à nouveau invoqué, sur le même sujet, dans un autre article où, cette fois, Delteil se met plus clairement en scène comme écrivain désengagé. Il y insiste notamment sur la « gratuité » de son art romanesque, qui ne se donne pas pour but de régler les problèmes de l'heure :

> Notre jeune inculpé va publier, dit-on, un roman, « Choléra », qui n'apportera au monde nul enseignement. On prétend que ceci est d'autant plus grave que le monde, nul ne l'ignore, en a bien besoin. Or, pas la moindre contribution au problème de la natalité, au problème de l'Europe, au problème social. Le soin de résoudre ces divers problèmes, l'auteur le laisse aux politiques, aux sociologues. S'il se divertit, et divertit quelques jeunes gens sensibles, il se trouve au comble de la satisfaction[1].

Face à ceux qui ne cherchent qu'à bien divertir, il y a les artistes qui veulent agir – et parmi eux, Barrès, qui est interpellé dans une parenthèse de la dernière phrase : « Que les hommes d'action agissent ! Mais fût-ce au comble de l'action, l'artiste ne doit jamais oublier (n'est-ce pas, Barrès ?) que l'art est en [*sic*, pour « un »] jeu[2]. » L'art serait un jeu, et dès lors, la politique pratiquée par les écrivains le serait aussi. L'apostrophe à Barrès reste cependant ambiguë : s'agit-il là d'un appel connivent – à l'écrivain qui fait de la politique comme il va fumer dans son jardin –, ou d'un reproche au Barrès trop impliqué dans les affaires de l'heure – en l'occurrence la « question » rhénane, qui l'a occupé les quelques années précédant sa mort ? Dans tous les cas, l'écrivain lorrain sert de point de fixation à Delteil, sur les postures auctoriales que peut assumer un écrivain engagé. La posture de l'écrivain détaché, non dupe de son action (et de la vie en général, précise Delteil, dans sa nécrologie de Barrès), a pu exercer une fascination certaine, en offrant apparemment la possibilité de conjuguer la « gratuité » de l'œuvre et les « nécessités » de l'action – puisqu'avec lui, l'action politique serait devenue, en quelque sorte, un « jeu »...

Les positions de Delteil sur la question politique et identitaire oscillent, on l'a vu, entre des tendances tout à fait opposées. Doit-on pour le coup voir en l'auteur de *Choléra*, qui

[1] « Les belles mœurs » (*Paris-Journal*, 28 décembre 1923), dans *L'homme coupé en morceaux*, *op. cit.*, p. 32.
[2] *Ibid.*, p. 33.

n'est pas un penseur politique et qui ne s'est jamais revendiqué comme tel, une sorte de girouette idéologique ? Si ses opinions restent politiquement ambivalentes et parfois même contradictoires, on peut au moins y déceler une constante : le refus de l'« intellectualité », de tout ce qui enferme l'individu et l'homme dans une rationalité desséchante. La modernité sera tantôt valorisée quand elle paraîtra réduire les prérogatives de l'intelligence au profit du « physique », tantôt au contraire dépréciée quand elle fera la part trop belle à la cérébralité (en particulier dans les milieux artistiques). La tradition fournit, elle aussi, ces deux lectures possibles – on l'a vu pour les appréciations différenciées du Moyen Age ou de l'époque classique –, même si globalement, elle offre plus de prise chez Delteil aux processus d'idéalisation.

Une autre chose demeure certaine : ce credo anti-intellectualiste aura conduit plus d'une fois l'écrivain, par une forme d'alliance objective, à faire sienne une certaine rhétorique droitière, tout en s'autorisant d'autres conclusions idéologiques que celles des traditionalistes. Comment alors expliquer ces contradictions ? On peut sans doute trouver une clef de cette position double dans le parcours même de Delteil au sein du champ littéraire, tout au long des années vingt. Le jeune auteur audois vit d'emblée son statut d'écrivain provincial à Paris comme une forme de « porte-à-faux », une marginalité qu'il peut finalement assumer partiellement en faisant le choix de la rupture avant-gardiste. Il reste dans le même temps attaché à une forme de « ruralité », exprimée par des choix stylistiques définis (notamment par la libération d'une parole oralisée) et par la proclamation incessante de son anti-intellectualisme. Durant sa phase surréaliste, son avant-gardisme « en sabots » pouvait lui conférer ainsi une valeur distinctive au sein du sous-champ, mais risquait aussi de le mettre en opposition au surréalisme tel que défini par André Breton – ce qui arriva effectivement. Après son exclusion du groupe, Delteil est tenté de réorienter son parcours, en se rattachant aux courants les plus prometteurs qui émergent depuis quelques années, concurremment aux avant-gardes. Ce sont notamment les représentants d'un « modernisme » à la française, en particulier les tendances patronnées par l'éditeur Grasset, et incarnées d'abord par les « quatre M » : Maurois, Morand, Mauriac et Montherlant, auxquels il faudrait ajouter Giraudoux, dont les textes en prose sont édités chez Grasset, et Cendrars, qui y a publié deux de ses récits les plus importants : *L'Or* et *Moravagine*. Or, depuis 1924, c'est Grasset qui publie les principaux textes de Delteil, et qui réédite ses premières œuvres à succès. On peut

soutenir[1] que Delteil a essayé de se rapprocher des différents « courants » représentés par ces auteurs. Si, comme le remarque Aude Bonord, il y a bien chez l'auteur de *Choléra* un « tournant » catholique vers 1925 (le versant Mauriac en quelque sorte, mais avec l'apport d'une note fortement hétérodoxe), ce n'est qu'un des aspects de cette palette « Grasset » adoptée désormais par lui : on y trouve aussi une tonalité « héroïque » (le versant Montherlant) et un tropisme « moderniste », sur le plan stylistique comme « thématique » (les versants Morand, Cendrars, Giraudoux). Le rapprochement est parfois explicite, comme c'est le cas avec Montherlant, auquel Delteil consacre plusieurs articles critiques, et à propos duquel il peut affirmer, en 1930 : « Si Montherlant n'était pas là, je me sentirais bien seul[2]… ». Or nous allons voir que ce rapprochement avec un des « fils spirituels de Barrès » – et la tentation, après 1925, de se constituer plus largement une famille littéraire, où Barrès précisément occupe une place de choix – trahit l'isolement relatif de Delteil au sein du champ littéraire, et souligne simultanément la tentative de le surmonter malgré ses propres contradictions idéologico-esthétiques.

2.3. Se choisir une famille littéraire : Delteil entre Rousseau et Barrès

De J.-J. Rousseau à Mistral est un ouvrage très construit, même s'il reprend pour une bonne part des articles publiés antérieurement. Par-delà la diversité des figures et des thèmes abordés (peinture, sculpture, musique y sont aussi présentes), Delteil y a tenté de regrouper les auteurs étudiés en une même lignée littéraire – donnant ainsi le sentiment d'avoir composé un ouvrage cohérent, où chaque figure ou thématique s'articule autour de caractéristiques convergentes.

Les écrivains abordés sont très divers en apparence : on y trouve Pascal (qualifié de « pré-jeanjacquiste »), Rousseau (qui serait la « source » commune à tous ces esprits de même famille), Chateaubriand, Barrès, Montherlant, Mistral, et des auteurs contemporains que Delteil tente alors de « lancer », comme Henri Duclos, Jacques Massoulier ou encore

[1] Voir Norbert Bandier (*La Sociologie du surréalisme*, *op. cit.*, p. 287) et Aude Bonord, *art. cit.*, p. 647-650. À comparer aussi avec les stratégies de Ramuz au même moment, qui en entrant chez Grassez « voit son image sociale se modifier. » (Jérôme Meizoz, *L'Âge du roman parlant (1919-1939). Écrivains, critiques, linguistes et pédagogues en débat*, Genève, Droz, 2001, p. 58)

[2] Joseph Delteil, « Sur Montherlant et quelques autres "Vierges noires" » (*Comœdia*, 27 juin 1930), dans *L'Homme coupé en morceaux*, *op. cit.*, p. 148.

François Berthault. Tous, ils formeraient au sein de l'histoire littéraire la même « lignée des sensibles », en opposition à celle des « spirituels » :

> L'esprit humain est pareil à une vaste campagne complantée de mille essences. […] Là-dedans, on discerne en gros deux lignées : la lignée des spirituels et la lignée des sensibles. […] Il m'a paru plaisant de rassembler ici comme dans un climat propice toute une catégorie d'esprits nés me semble-t-il sous les mêmes astres et promis aux mêmes roses. Ce qui les apparente, c'est leur allure générale, la pente de leur imagination, le sens de leur vertu. Des riens, comme la physionomie, le teint peut-être ou la courbe du nez. Bref, le signe infinitésimal à quoi on reconnaît la famille. Ils font partie du même fleuve, ils suivent le même vallon. Chacun avec son pas propre d'ailleurs, et son particulier génie. Leurs chapeaux certes varient et leurs cannes. Mais ils sont une équipe de cerveaux qui jouent le même jeu, et leurs cœurs font bouquet[1].

Cette famille d'écrivains à la commune « sensibilité » peut se définir par quelques caractéristiques notables, qui permettent de comprendre quelle conception de l'écrivain Delteil tente alors de valoriser, dans le contexte que nous avons décrit plus haut. Ces caractéristiques essentielles sont résumées en quelques lignes, mais il convient sans doute de les saisir plus précisément :

> Tous ils sont les hommes du moi. Ils se soucient peu de peindre le fortuit et le menu ; ils ne sont pas romanciers ; mais ils se tirent l'âme des entrailles et ils l'enfantent au grand jour. Et à travers leur âme, l'âme de l'homme, car ils sont amateurs d'idéologies et de métaphysiques, qui sont choses éminemment utiles. Ils aiment l'éloquence, la noblesse, la beauté. Et tous, ils ont un cœur[2].

Un certain « égotisme » serait le dénominateur commun de ces écrivains : même mise en avant du moi, de l'« âme » individuelle – et à partir de celle-ci (et seulement par elle) de l'âme collective ou universelle. Ces auteurs sont aussi sans cesse présents dans leur œuvre, qu'ils marquent cette présence par le seul style, ou qu'en sus, ils y interviennent directement. Delteil le souligne particulièrement à propos de Montherlant, dont il admire la posture de « matador », c'est-à-dire celle d'un écrivain qui s'affronte à son propre texte et se met en scène à travers cet affrontement :

> En littérature surtout, seuls comptent les matadors. J'aime qu'à plusieurs reprises Montherlant intervienne en personne dans le récit avec son ton coutumier : « Moi, Montherlant, qui écris ». La littérature est en train de subir une révolution

[1] *De J.-J. Rousseau à Mistral*, *op. cit.*, « La lignée des sensibles », p. 45-46.
[2] *Ibid.*, p. 47.

> formidable dont le sens est peut-être celui de la Belle-au-Bois-Dormant s'éveillant d'entre ses maléfices. Une fois libérée de ses entraves charmantes, elle bondit vers le vrai avec l'ardeur des néophytes. Elle me plaît l'image de l'écrivain en face de son papier blanc : devant son taureau, le matador[1].

La littérature devient dès lors le lieu d'une « authenticité » existentielle, où l'écrivain s'expose et se donne en exemple. Et par un paradoxe apparent, ces écrivains (qui sont pourtant avant tout des « stylistes ») montreraient que la vie est toujours supérieure à l'art. Ce serait le cas précisément avec Montherlant, dont le culte tauromachique serait une version de l'appel de Ménalque, dans *Les Nourritures terrestres*, à jeter le livre lu, voire un adieu (sans cesse différé toutefois) à la littérature :

> Ce serait le pire pont-aux-ânes que de s'étendre sur une course de taureaux, si ce n'était en compagnie d'une grande vérité. A chaque instant, Montherlant montre cette vérité : la primauté de la vie (« ici la vie est une chose non à comprendre, comme en France, mais à respirer ») la vanité ou en tout cas l'infériorité de l'art (« il ferma le livre et s'en remit à soi seul : c'est un geste qu'il a beaucoup fait depuis »). De sorte que s'il conseille à l'homme d'être un bestiaire moral, c'est à plein, sans retour. Et lui-même donne l'exemple[2].

De même, Chateaubriand représente une figure qui a vécu sa vie avant de l'écrire, et qui concevrait la littérature comme un prolongement de son existence, non comme son substitut intellectualisé : « Nous vivons au siècle de l'intellectualisme. On a horreur des tempéraments. En 1928, l'homme est une belle cervelle. Toute la vie se passe dans le crâne, portes closes. […] Chateaubriand, lui, n'enfouissait pas la vie dans des rames de papier. Cet homme a vécu dans les grandes largeurs[3]. » Même Barrès, à qui pourtant Montherlant, dans *Aux Fontaines du Désir*, avait pu faire le reproche de n'avoir connu que par procuration le « sang, la volupté et la mort », incarnerait à sa manière une façon de vivre complète, dont la littérature n'est que le reflet second : « Henri de Montherlant, dans ses *Fontaines du Désir*, écrit : "Balzac, Flaubert, nobles poussahs, vrillés à vos tables, vous avez manqué la vie." Et c'est vrai, si manquer la vie veut dire : souffrir la vie. Mais il ne manqua pas la vie, Barrès, qui d'un bout à l'autre l'agit[4]. »

---

[1] *Ibid.*, chapitre « Montherlant », p. 100-101.
[2] *Ibid.*, p. 101.
[3] *Ibid.*, chapitre « Le vicomte de Chateaubriand », p. 70.
[4] *Ibid.*, chapitre « Barrès, terminus », p. 106.

Cette écriture « existentielle » doit, pour être tout à fait sincère, comporter sa part de risque. Rousseau comme Barrès n'auraient par exemple pas hésité à encourir (par leurs actes comme par leurs écrits) la honte publique, au point même de valoriser la « déconsidération » :

> Allons, oui, l'essentiel de Jean-Jacques c'est sa candeur et sa fièvre, le mouvement de son sang dans ses veines, sa veulerie et sa pitié, son port vache, son allure sentimentale, ses rêveries louches, parfois ce pathos chaud comme une bouche, ses furies printanières et sa folle volupté, sa conscience fragile et son cœur au-dessus de tout ; c'est ce mépris amer des jugements des hommes, cette désinvolture de solitaire dans une société de pommade et de verre, ce sans-souci d'enfant qui s'en fout et comment, cette langue tirée aux troupeaux de bourgeois et de commis, ces pieds de nez et ces coups de pied et ces crachats plus éclatants que des oiseaux ; ce qui me plaît en Jean-Jacques c'est son émoi devant un arbre de Savoie, cette larme pour un rien pur, ce tourment puéril et ces torrents d'extase, ce qui me plaît c'est sa poignée de main à Saint-Lambert, c'est la misérable Thérèse, c'est, l'avouerai-je ? peut-être même les Enfants-Trouvés, ce qui me plaît c'est ce désir de honte, ce « besoin de déconsidération » dont un autre esprit de délices, d'ailleurs si proche de Jean-Jacques, l'étrange Barrès, faisait un jour l'étrange aveu (et capital) dans sa *Méditation sur Benjamin Constant*. Jean-Jacques m'enseigne qu'il y a plus de volupté dans la honte que dans la gloire[1].

Sans doute peut-on voir dans ce rapprochement entre Barrès et le « gueux philosophe » (J. Meizoz) à travers leur commun « besoin de déconsidération » une forme de projection de la part de Delteil : ces deux « solitaires » qui prendraient plaisir à afficher, quoi qu'il en coûte, leur non-conformisme, offrent en quelque sorte deux images emblématiques d' « inclassables », c'est-à-dire d'auteurs isolés et sans allié dans le champ littéraire, mais qui tirent leur « gloire » de cette solitude même. A la fin des années 1920, Delteil ne pouvait que reconnaître en ces deux prédécesseurs sa propre position dans le champ littéraire, et son caractère « intenable ».

Sur le plan des choix génériques, cette famille littéraire possède aussi un trait commun : ce sont tous des « écrivains », et non des « romanciers ». Cette distinction, Delteil la fera tout au long de sa carrière. Dans un article de *La NRF* de septembre 1924, il l'utilisait déjà pour situer Pierre Mac Orlan:

> Pierre Mac-Orlan n'est pas un romancier. Certes, voilà le grand reproche. Il ne faut cependant pas oublier qu'à côté des « romanciers », il y a les « écrivains ». […] Le

[1] *Ibid.*, chapitre « Jean-Jacques », p. 59-60.

> romancier a l'esprit analytique ; l'écrivain l'esprit synthétique. L'un est explication, l'autre création. Dieu n'est pas un romancier, mais un écrivain. Il n'a pas démontré l'Univers, il l'a montré[1].

L' « écrivain » serait donc du côté de la création contre l' « analyse », c'est-à-dire contre l'intellect pur : on retrouve ici, bien sûr, le réquisitoire anti-intellectualiste, transposé cette fois sur le plan de l'écriture. Delteil réaffirmera ces différences dans sa *Deltheillerie*, où il se placera clairement du côté des « écrivains », contre les « romanciers » qui n'auraient guère le souci d'une « révolution » de la langue : « Plus écrivains (style d'abord !) que romanciers (roman d'abord !) – le romancier c'était Pierre Benoît, peu farouche sur le style[2]. » La « lignée des sensibles », ce sont donc les « stylistes », ceux qui refusent les seuls raffinements du roman psychologique (l'exemple de Proust ou de Mauriac), ou au contraire le primat de la pure intrigue (Pierre Benoît), au profit d'une inscription dans la langue, dans ce qu'elle charrie d'élémentaire, dans ce qui en ferait un « organe d'engendrement en chair et en os[3] ».

Cette mise en avant de l' « écrivain » devrait aussi rappeler aux auteurs comme aux critiques ce qui constitue la vraie ligne de partage entre modernité et arrière-garde :

> En littérature, nous vivons dans le vague. L'esprit de Paris nage dans le brouillard de Londres. Confusions avec la politique, avec le professorat, avec les tirages, etc… Ah ! que ce serait bon, un Satie littéraire ! Les notions les plus simples, elles ont l'air de tomber de la lune. Pas trois critiques, pas deux courriéristes qui sachent ce théorème banal, absolu : *sans style, pas d'écrivain !* Le petit Barrès, à dix-neuf ans, écrivait : « J'ai quelques idées dans la tête, mais je n'ai pas encore de style, et ça me tracasse. » Nos gens de lettres, ça ne les tracasse guère. Ils rédigent (rédiger, le mot le plus détestable que je connaisse) ! Aujourd'hui, un tas de jouvenceaux se croient à l'avant-garde, à gauche, parce qu'ils ont des *idées* de gauche. Ils ne savent pas qu'en littérature il n'y a qu'une gauche : la gauche *de forme*, la gauche *plastique* (Claudel est à gauche, grands dieux ! à l'extrême-gauche)[4].

Il n'y aurait donc qu'une seule radicalité : celle du « style »[5], et les idées ne seraient que prétexte pour littérateurs sans envergure. Delteil renverse ici les présupposés qui fondent

---

[1] « *Simone de Montmartre*, suivi de *L'Inflation sentimentale*, de Pierre Mac-Orlan » (*La NRF*, septembre 1924), dans *L'homme coupé en morceaux*, *op. cit.*, p. 48.
[2] *La Deltheillerie*, *op. cit.*, p. 83.
[3] *Ibid.*
[4] *De J.-J. Rousseau à Mistral*, *op. cit.*, chapitre « Jean-Jacques », p. 55.
[5] « Style » dont Delteil donne la définition suivante : « Qu'est-ce donc que le style, sinon cette fleur, ce charme (au sens magique) que l'homme ajoute aux choses ? Non qu'il les faille tripatouiller en suant, comme font tels mauvais garçons, ni leur imposer des roses de plâtre. Avant tout, prendre l'objet entre ses

alors la plupart des démarches avant-gardistes, et notamment du surréalisme, qui prétend rendre indissociables révolution des formes (l'écriture automatique) et révolution politique (l'engagement communiste) – avec bien entendu, à l'horizon, toutes les apories qui menacent la réalisation d'un tel projet[1]. En fait, un tel passage peut être lu comme une attaque directe envers les surréalistes, même si Delteil a en partage avec eux une même défiance envers le roman. La valorisation delteillienne du « style » va en effet à l'encontre de la posture « antilittéraire » du groupe de Breton, qui n'utilise les termes « littérature » et « style » que par antiphrase[2]. Quant à la référence à Claudel, qui se situerait selon Delteil à l'extrême-gauche littéraire, il s'agit là d'une forme de provocation tout à fait calculée, quand on connaît la haine réciproque que se vouent l'auteur de *Partage de Midi* et les surréalistes. Le jeune Barrès, enfin, aurait exprimé exemplairement le fait qu'un écrivain ne peut devenir lui-même qu'en acquérant un « style » – ce à quoi en effet il s'est attaché, et ce qui lui a valu une admiration durable. Là encore, l'écrivain lorrain offre à Delteil un contre-modèle emblématique, qui lui permet de déconsidérer une conception désormais rivale de la modernité littéraire.

Le rapport plus général de Delteil au roman se trouve d'ailleurs affecté par ses partis pris pour les « écrivains » contre les « romanciers ». Un rapport là encore, à vrai dire, ambigu. Tantôt le roman se voit considéré comme le seul genre représentatif de la modernité, comme il l'affirme à Frédéric Lefèvre :

> J'aime passionnément le roman. C'est le grand genre moderne, celui qui permet tout, qui s'adapte le mieux à tous les tempéraments. Et quoi qu'en pense Valéry, j'écris sans la moindre vergogne : « La princesse sortit à cinq heures. » […] Je ne crains rien pour lui. Il est le présent et l'avenir immédiat. Mais qu'on lui donne le droit de

---

mains, et là, lui faire un enfant. Déformation, interprétation, stylisation, enchantement : degrés dans la marche au style. Tout est permis aux purs. » (« Les sortilèges de la nuit ou Le Style », *Les Nouvelles Littéraires*, 8 septembre 1928, dans *L'homme coupé en morceaux*, *op. cit.*, p. 116).

[1] Voir à ce sujet Laurent Jenny, *Je suis la révolution : histoire d'une métaphore (1830-1975)*, Paris, Belin, 2008.

[2] Delteil n'hésite pas d'ailleurs, dans plusieurs passages de ses articles critiques, à réhabiliter le terme de « littérature », contre précisément sa dévalorisation surréaliste. C'est le cas par exemple dans ce plaidoyer pour le style de Chateaubriand : « L'art est avant tout prestige. Pour moi, je reconnais l'excellence d'un livre (ou d'un tableau, etc…) à ceci : qu'il me confère l'état de joie. / Aujourd'hui, le terme : style renferme un sens tout péjoratif. La littérature : voilà l'ennemi ! Il faudrait s'entendre. Les *Illuminations*, c'est de la littérature. / Je vois quelque similitude entre Chateaubriand et Rimbaud. / Quiconque est sensible aux fortes beautés de la langue française, quiconque a le goût des rythmiques couleurs et des phrases de chair et de soie, quiconque aime caresser les livres qui sentent la peau de l'homme, ne saurait résister longtemps à l'empire d'une prose entre toutes prestigieuse. » (*De J.-J. Rousseau à Mistral, Paris*, *op. cit.*, chapitre « Le vicomte de Chateaubriand », p. 70-71).

> respirer, de grossir, de vivre. Je crois au roman parce qu'il est la Vie. Tout livre viable vit[1].

A Lefèvre qui lui rappelle toutefois qu'il a souvent dénié au roman sa légitimité, Delteil lui répond qu'il a toujours réagi contre « une conception fausse du roman », notamment contre « l'insouci de l'écriture » et « l'étroitesse des règles » : « Je veux un roman *libre* et *écrit*. » Il donne alors pour exemples de « littérateurs » parfaits Rabelais, qui a le « sens de la langue », ainsi que Pascal, qui a su, par son sens de la phrase bien frappée, donner forme aux idées, ou enfin de Chateaubriand[2]…

Tantôt, au contraire, le roman est perçu par lui comme un genre « étranger », peu adapté aux besoins de l'écrivain français, selon la distribution des caractères nationaux d'une sorte d'ethnographie littéraire assez rudimentaire. Une des qualités d'Henri Duclos, par exemple – dont Delteil fait un des descendants de la « famille barrésienne » – est de n'avoir pas écrit à proprement parler de romans, ce en quoi il se conformerait à son « caractère » français :

> Duclos n'est pas un romancier : tant mieux ! Le roman est un genre totalement étranger (anglais, russe, etc.). Il exige des brumes, des steppes. Il est le produit de toute une application de races lentes. Il sue une tristesse foncière, un pessimisme d'esprits polaires. C'est une importation drôle, un métèque. Il n'a rien à faire sous les clairs cieux de France, parmi notre peuple de cerveaux aérés[3].

Un jugement péremptoire qui lui permet d'affirmer qu' « il y a très peu de vrais romanciers chez nous » : « On pourrait aisément prouver que le sonore, l'éloquent, le latin Balzac n'est pas un véritable romancier. Marcel Proust est un esthète. Seul Bourget… Mais Bourget est Bourget. Le Français est naturellement poète, moraliste, dramaturge ; tout sauf romancier[4]. »

Ainsi, on l'a compris, ce qui ferait la vraie caractéristique des « écrivains », ce ne serait pas à proprement parler le genre choisi[5], mais une valorisation du « style », qui seul permettrait de rendre les livres « viables ». Une prédilection pour le style qui n'irait pas sans la représentation de « génies » nationaux incompatibles – ce en quoi, d'ailleurs,

---

[1] Frédéric Lefèvre, *Une heure avec*…, *op. cit.*, p. 195.
[2] *Ibid.*, p. 195-196.
[3] *De J.-J. Rousseau à Mistral*, *op. cit.*, chapitre « Henri Duclos », p. 82.
[4] *Ibid.*, p. 82-83.
[5] Delteil prônerait dans les faits plutôt une transgression des frontières génériques, comme l'a montré Marie-Françoise Lemonnier-Delpy dans : « Je hais comme la peste la classification et les genres », dans Anne-Lise Blanc (sous la dir.), *art. cit.*, p. 15-34.

Delteil ne diffère pas vraiment de certains de ses éminents contemporains, comme Gide par exemple[1].

Cette primauté donnée au travail de la langue et au « style » a bien entendu tendance à désidéologiser les œuvres soumises au regard critique. Delteil aurait pu faire sienne l'affirmation de Louis-Ferdinand Céline, qui se disait « homme à style », et non « homme à idées »[2]. Mais comme pour ce dernier, cette stratégie de dissociation est en soi piégée, puisque le « style » véhicule, chez l'un comme chez l'autre, de fortes valeurs idéologiques. Comme on l'a vu, le « style » marque chez Delteil un partage au sein du champ littéraire qui n'est pas neutre. Il n'empêche qu'un déplacement s'est opéré : ce ne sont plus les engagements et les opinions politiques explicites qui déterminent les clivages idéologiques, mais les conceptions de l'écriture, le « métier » même de l'écrivain.

C'est pourquoi aussi, dans le recueil critique de 1928, Barrès n'est envisagé qu'incidemment sous l'angle du doctrinaire nationaliste. Lorsqu'il l'est explicitement, c'est parce que ce nationalisme participerait de son « style », contribuerait en quelque manière à sa posture d'écrivain, sans que le critique cherche par ailleurs à mesurer la cohérence et l'impact réel de son action politique. Barrès vaut ainsi surtout comme l'exemple-type de l' « écrivain ». Et puisque le « style » révèlerait avant tout une « personnalité » – selon la vieille formule de Buffon, que revisite souvent Delteil –, tout peut être expliqué sur le plan du caractère et de l'existence individuelle.

Pourtant, Delteil considère assez peu les éléments objectifs qui constituent cette vie. Il ne travaille pas en historien, ni même en journaliste. Il se plaît plutôt à recréer un Barrès à la fois stéréotypé et original, un Barrès issu de son seul imaginaire de lecteur. Le portrait qu'il en donne est celui d'un écrivain fantasmé, dont l'image est formée par les clichés que la doxa lui a associés, mais qui sont poussés en quelque sorte à leurs limites par le critique, au point d'en donner une vision inattendue. Ainsi, dans le chapitre « Barrès, terminus… », qui compose la principale section sur l'écrivain lorrain et qui est en fait une refonte de

[1] Gide semble suggérer lui aussi, à plusieurs reprises, que le roman est un genre peu français, qu'il tiendrait dans sa littérature « petite place ». Voir notamment son article sur « Les Dix Romans français que… » (*La NRF*, avril 1913), où il avoue sa diffculté à choisir des romans français : « Or aujourd'hui ce sont des romans que l'on demande que je désigne ; qui pis est : des romans français ! » (*EC*, p. 269)

[2] Voir Louis-Ferdinand Céline, *Le Style contre les idées : Rabelais, Sartre, Zola et les autres*…, préface de Lucien Combelle, Bruxelles, Éditions Complexe, 1987.

plusieurs articles, celui-ci devient littéralement un personnage des *Mille et une nuits*, à la fois orientalisé et féminisé :

> Mais comme chez tous les fragiles, en lui les sèves et les appétits se réfugièrent dans l'imagination – et bien entendu avec d'autant plus de puissance et d'éclat. Il rêva merveilleusement la vie – une vie idéale qui ainsi cultivée dans l'absolu y prend la force des plantes d'eau. A ce point de vue, c'est tout à fait un personnage des *Mille et Une Nuits*, qui conte. C'est là noblesse au même degré qu'impuissance. D'instinct il répugnait aux réalisations, qui sont en somme affaires de barbares. Un grain de mandarinisme n'était pas pour lui déplaire. Le voyez-vous en prince d'Orient, tout resplendissant de féminité et d'ennui ! Il a vécu mollement, si songé avec une ardeur de gazelle persane. Il était fait pour la tapisserie, pour la flûte, pour les œuvres de gynécée. Si les philistins n'y voyaient irrespect, je l'assimilerais volontiers à l'espèce des eunuques, qui sont en somme les hommes les plus proches des anges. Il y a un bel orgueil dans l'indolence, et une étrange pureté. Et ce sont toujours faits d'esclaves qu'acte de guerre ou acte d'amour[1].

Barrès serait un imaginatif, soumis aux pouvoirs de recréation d'un autre imaginatif – façon en quelque sorte pour Delteil de faire jouer son écriture en écho à celle de son devancier. Il faut noter aussi le processus de renversement que permet cette description : toutes les valeurs assimilées généralement au nationalisme – culte de la force et de la virilité, ethnocentrisme, bellicisme, goût proclamé pour l'action – se retournent en leur exact contraire : féminité et imagination, dégoût de l'action, orientalisme. La conclusion implicite de ce portrait moral, c'est que Barrès serait devenu nationaliste par un besoin profond de contredire sa propre personnalité.

Il y a là en tout cas assez d'éléments pour faire de Barrès un « sensible », et non un pur « intellectuel », bien que nombre de critiques aient pu, depuis *Le Culte du Moi*, insister sur sa cérébralité. Le Barrès « delteillisé » serait un « corporel » qui touche par son angoisse quasi physique « aux parties les plus inquiètes de notre corps » : « Chaque fois qu'il évoque le sang, ou les charmes du demi-mal, il nous va loin aux entrailles, cet intellectuel. Il est de connivence avec ce qui se défait, avec le rauque, le fluide, l'infirme[2]…» Le nationalisme lui-même trouverait son origine dans une angoisse purement existentielle, en rien réductible à une construction abstraite, où se reflèterait un contexte historico-social précis :

---

[1] *De J.-J. Rousseau à Mistral*, *op. cit.*, chapitre « Barrès, terminus », p. 109.
[2] *Ibid.*, p. 109-110.

> Hé quoi ! Cette forte main qu'il pose sur la terre et sur la patrie, n'y sentez-vous pas le mouvement naturel d'un homme qui se noie ? C'est par angoisse et par détresse qu'il s'attache ainsi à la plus humble mais la plus sûre réalité. Son village, son coin de sol, il s'y lie d'une poigne trop absolue et qui sent la peur. Ou est-ce la race, de sous la terre, qui le tire par les pieds[1] ?

Delteil procède aussi à un autre type de « fictionnalisation » de la figure barrésienne. L'écrivain lorrain devient sous sa plume critique un être « démoniaque », marqué par une duplicité quasi surnaturelle qui aurait été l'une de ses forces : « Il m'a toujours apparu comme un grand démoniaque. Le démon Barrès, c'est ainsi que je l'imagine dans mes instants de rêve bisailé, et son étrange profil de saurien me hante souvent les yeux. Cet homme est pour moi le grand inconnu de notre siècle[2]. » Barrès serait en effet un être difficile à appréhender, qui échapperait aux catégories définitives :

> Il est vrai qu'il a tout fait pour donner le change. Pas une seconde dans sa vie il ne montra patte blanche. Cet anarchiste fieffé qui gouverna en se jouant la Ligue des Patriotes et l'*Echo de Paris*, il m'ensorcelle et il m'inquiète comme un écho. Il n'est ni homme ni surhomme, mais bi-homme. Il n'a jamais touché le monde que du bout des doigts. Comme il tendait la main, dans les estaminets, à ses électeurs puants, ainsi il tendit la main à la Littérature Française. Avec la même distance, avec la même absence. Ses phrases, elles sont des sucres d'orge qu'il livre gentiment aux bêtes, et tandis qu'innocents nous jouons avec elles, ah ! le dur regard luisant, plus aigu que croc et qu'éclair, et tout vert de satanisme, de ce *jemenfichiste* absolu[3] !

Selon Jean-François Domenget, l'idée de la « double vie » et l'image du « grand inconnu » seraient en fait reprises à Montherlant, dans son article « Barrès s'éloigne », recueilli dans *Aux Fontaines du désir*[4]. En revanche, cette « démonisation » de Barrès est propre à Delteil, et elle donnera même à Montherlant l'idée d'un autre article, où il développera plus avant cette idée. Mais outre ce dialogue d'écrivains par l'intermédiaire de Barrès, ce qu'il faut souligner ici, c'est la dimension projective que Delteil insuffle à sa manière de reconstruire une telle image auctoriale : ce « bi-homme » aristocratique, qui n'est dupe ni du jeu social de l'écrivain, ni de son rôle politique, c'est en quelque sorte la représentation sublimée de sa propre position dans le champ, tiraillée entre des postulations contradictoires. Delteil affirme d'ailleurs significativement, dans notre

[1] *Ibid.*, p. 110.
[2] *Ibid.*, p. 106.
[3] *Ibid.*, p. 106-107.
[4] Jean-François Domenget, « Un exemple de la critique des écrivains : le dialogue entre Delteil et Montherlant », dans Denitza Bantcheva (sous la dir.), *Joseph Delteil*, *op. cit.*, p. 170.

passage : « Comme je l'aime ! Le plus beau jouisseur du monde (que dis-je, le seul, si jouir c'est se complaire). Si je devais désigner l'écrivain-type : c'est Barrès. L'homme que je voudrais être ici-bas : c'est Barrès. / L'une des rares intelligences qui n'aient jamais été dupes de la vie[1]. » Barrès est présenté de même comme un « écho » ensorcelant, comme une « hantise » sans cesse présente à ses yeux – un double inverse et inquiétant du critique, en quelque sorte. Ainsi, par ces qualifications imagées de Barrès, Delteil métaphoriserait à la fois son « angoisse de l'influence », et sa fascination pour celui qui aurait su faire de ses contradictions esthético-idéologiques un jeu tout à fait assumé – et, au final, gagnant.

Il faut dire ici que la tentation de l'identification parcourt l'entier du recueil *De J.-J. Rousseau à Mistral*. Dans tous les essais se dessinent en creux non seulement les préférences et partis pris de Delteil, mais aussi les lignes d'un possible autoportrait du critique. Car Delteil cherche, à n'en pas douter, à s'inscrire dans cette « lignée des sensibles » : refaire une histoire littéraire selon ses goûts, c'est aussi essayer de s'y donner une place. De nombreux indices pourraient confirmer cette hypothèse. La pratique du pastiche y est, par exemple, fréquente. On l'a vu à propos du *Programme pour une organisation du Midi*, qui démarquait un certain style « politique » de Barrès. On la retrouve à d'autres endroits, et le plus souvent, elle sert à tisser des liens, par-delà les anachronismes, entre auteurs d'une même « généalogie » fantasmatique. Ce processus est à l'œuvre dans un chapitre du recueil à l'allure à nouveau très barrésienne, intitulé « Un pré-jeanjacquiste : Pascal ». Sous la plume de Delteil, l'auteur des *Pensées* s'y « rousseauise », tout en étant évoqué dans un style barrésien. Qu'on en juge par ce passage, où l'on retrouve notamment le motif devenu quasi topique du « lieu où souffle l'esprit » :

> J'ai voulu interroger Pascal dans son domaine de pierre et de ciel, dans son Port-Royal./Il est des lieux sur la terre où la Mort élit avec joie domicile, où elle prend l'apparence amicale, le teint de l'enchantement ; des lieux prédestinés à devenir des sortes de *cimetières d'âmes*. Port-Royal des Champs est un de ces lieux-là. […] Port-Royal ! ce cirque vide aussitôt m'accabla de sa désolation tranquille, de sa majestueuse mélancolie. Tout cet espace n'est qu'un écho. Il a la forme d'une conque (la noble langue du dix-septième siècle sied ici), toute de belles courbes et de

[1] *De J.-J. Rousseau à Mistral*, *op. cit.*, chapitre « Barrès, terminus », p. 107.

> pureté. Usant d'un tour plus familier, dirai-je : un trou ! De là, le ciel paraît rond et nu comme un puits[1].

Les tournures syntaxiques, l'utilisation des exclamations (« Port-Royal ! »), les échos thématiques et lexicaux (les « cimetières d'âmes »), tout concourt à rendre transparente la référence au sous-texte barrésien. Ailleurs, le pastiche fait place à une parodie plus générale, comme celle du *Jardin de Bérénice* dans le chapitre intitulé « Les poètes chez un enfant », qui avait été publié initialement sous le titre « Échecs » dans *La Révolution surréaliste* (réf). Un narrateur non identifié y raconte de façon elliptique sa jeunesse et ses amours très barrésiennes avec une certaine Luce, en évoquant explicitement ses « influences » :

> Du sport, je tombai dans Barrès. *Le roman de l'énergie nationale*, etc., etc… Ce qui me chagrine, c'est d'entendre souvent dire qu'Anatole France est un plus grand écrivain que Maurice Barrès. C'est une galéjade des Martigues. Pour moi, si limpide que soit M. de Arouet, je lui préfère le petit Jean-Jacques, et je situe le jardin de Bérénice à sept coudées au-dessus du jardin d'Épicure. Je lisais aussi, naturellement, les *Illuminations* et l'*Imitation de Jésus-Christ*. J'écrivis une épître en langue d'oc à M. Mac-Orlan, à bord de l'Etoile Matutine, par Caracas (Vénézuela)[2].

Cette pratique du pastiche et de la réécriture parodique permet, on l'a dit, de donner sa cohérence à une généalogie d'écrivains, avec leurs tics d'écriture et leurs thèmes de prédilection, qui se font écho par-delà la chronologie. Au final, elle autorise aussi le pasticheur à se rattacher à cette famille d'esprits qu'il s'est choisie et constituée librement. Un pasticheur qui non seulement se reconnaît des devanciers, mais qui se targue aussi de découvrir, parmi ses cadets, ceux qui possèdent les mêmes traits de famille. C'est le cas avec le jeune auteur Henri Duclos, chez qui il perçoit « la race, la fermeté de main, la jeune fierté d'un Barrès en herbe », « cette allure de consul, cette liberté avec cette architecture ; un esprit-né, et qui tire feu ; un vrai prince[3] ». Bref, « Henri Duclos est tout à fait de la famille barrésienne[4] ».

Mais si la « lignée des sensibles » est vouée à se perpétuer, il semble que pour le cas particulier de Barrès, cette descendance soit plutôt compromise, malgré la multiplication de ses « beaux-fils » (selon l'expression utilisée dans le titre de la nécrologie de Barrès

[1] *Ibid.*, « Un pré-jeanjacquiste : Pascal », p. 63-64.
[2] *Ibid.*, « Les poètes chez un enfant ».
[3] *Ibid.*, « Henri Duclos », p. 77.
[4] *Ibid.*, p. 80.

publiée par Delteil dans *Les Nouvelles littéraires*). Barrès est décrit en effet par son critique comme un « terminus » :

> Terminus ?... Je veux dire par là qu'il me paraît occuper un poste unique aux extrêmes limites d'une certaine façon de comprendre et de sentir. Il est un coup de dés de l'esprit humain après quoi il faut tirer l'échelle. Je ne saurais imaginer à Barrès ni disciples ni héritage. Il est seul, à jamais. / J'eusse aimé un temps donner à ce livre cet autre titre : De Jean-Jacques à Barrès. C'est que si Mistral est l'aboutissement large, universel et souverain de Jean-Jacques, Barrès est son aboutissement aigu, délicieux et pervers. La source Jean-Jacques se jette dans l'océan-Mistral, se perd dans les sables-Barrès[1].

Le moment barrésien ne peut être répété. Il demeurerait ainsi dans son unicité à la fois exemplaire et stérile, si l'on se contente de l'imiter. Comment alors « être Barrès » malgré tout, c'est-à-dire cet « écrivain-type » que Delteil aspire à devenir, tout en refusant le mimétisme vain ? Comment continuer à rendre hommage à la façon d'un disciple impossible – qui refuse d'ailleurs l'idée même d'un « principat » littéraire[2] –, sans se perdre dans les « sables-Barrès » ? Nous allons voir que la réécriture de l'œuvre barrésienne dans les textes de fiction et dans les « épopées », par la redéfinition de la relation discipulaire qu'elle opère, esquisse une réponse à cette question.

3. Réécrire Barrès, de Sur le fleuve Amour à Les Poilus.

3.1. Vers une imitation créatrice : Sur le fleuve Amour *(1922) et* Choléra *(1923)*

Il se peut que ce soit dans les récits de la période surréaliste de Delteil, en particulier dans *Sur le fleuve Amour* et dans *Choléra*, que les rapports à la figure et à l' « hypotexte » barrésiens aient trouvé leur note la plus originale – avant donc le tournant de *Jeanne d'Arc* (1925), qui constitue en effet le basculement vers une idéologisation plus marquée de l'œuvre.

---

[1] *Ibid.*, « Barrès, terminus… », p. 103.

[2] Ce refus du « principat » littéraire est clairement exprimé par Delteil dans un article-pamphlet publié dans *Les Images de Paris* : « Principier quelqu'un, c'est le décréter en état de mort. Être prince, c'est être foutu. […] Il y a dans la notion de Prince quelque chose d'extra-littéraire, d'alittéraire. Un prince n'écrit pas. […] En somme, de deux choses l'une : ou bien le Prince des Écrivains sera un écrivain véritable, ou bien un écrivaillon. / Dans le premier cas, c'est l'assassinat d'un écrivain. Dans le second, c'est l'assassinat du Principat. » (Joseph Delteil, « Une heure contre… le prince des écrivains, quel qu'il soit », *Images de Paris*, mai 1925, dans *L'homme coupé en morceaux*, *op. cit.*, p. 77)

Ces deux récits, chaleureusement salués à leur parution par les surréalistes, ont cette particularité de mettre en scène la question même du rapport intertextuel. Ils s'apparentent en cela aux textes-limites de Lautréamont ou de Raymond Roussel, qui travaillent, pour le subvertir et le renouveler, sur le matériau que leur offrent les stéréotypes littéraires. *Sur le fleuve Amour* et *Choléra* sont en quelque sorte la mise en scène d'une expérience de lecture et de sa réélaboration par un lecteur-scripteur. Le refus de toute forme de vraisemblance narrative comme le goût pour les jeux de langage renforcent encore le sentiment qu'on se situe ici sur le seul plan des effets « internes » de la littérature.

Des choix sont bien entendu opérés par ce scripteur au sein du corpus littéraire. Pour le cas de Barrès, Delteil semble surtout réécrire les premières œuvres égotistes, en particulier *Le Jardin de Bérénice*, *L'Ennemi des Lois* et *Du Sang, de la Volupté et de la Mort*. On pourrait y ajouter aussi *Les Déracinés*. Peu ou pas d'allusions, en revanche, aux textes de combat nationalistes et aux romans des « Bastions de l'Est ». La réécriture de ces œuvres se présente comme un entrelacs complexe de différents procédés « hypertextuels » : pastiches, transpositions parodiques de schémas narratifs précis, ou encore allusions directes à Barrès, à son image auctoriale telle que le narrateur la recrée, et qui devient par là une sorte de personnage tout aussi imaginaire que les autres entités fictionnelles. Dans l'ensemble, on peut dire que les motifs barrésiens agissent, dans les récits de Delteil, avant tout comme des « générateurs » d'écriture. Ces motifs sont bien souvent déplacés, décontextualisés, réinvestis par un humour irrévérencieux, et parfois même retournés contre leur signification première – autant de dérivations ludiques qui ont pu, on l'imagine, séduire les surréalistes.

Dans tous les cas, cette réappropriation de l'œuvre barrésienne – et en particulier de l'œuvre égotiste – fait abstraction, chez Delteil, des modalités de lecture qui ont commandé à son interprétation depuis le fameux *Examen des trois romans idéologiques* de 1892. Rien ne transparaît ici d'une certaine tradition de lecture, inaugurée dans les années 1890, et qui a conditionné la réception de Barrès auprès des « jeunes gens » pendant deux décades – qu'il s'agisse de l'insistance sur la dimension « pédagogique » de ces textes, de leur inscription dans le milieu des collèges et de leur fonction dans la reconnaissance générationnelle. Pour Delteil, les récits de Barrès ont été définitivement dissociés de ce socio-genre littéraire bien particulier qu'a pu être le « roman de socialisation » (Denis

Pernot). Seule compte désormais la liberté absolue de l'auteur, affirmée à travers une « régie du texte » omniprésente, et proclamée dès la préface-éclair de *Choléra* : « L'Art, c'est moi. »

Barrès n'est pas le seul écrivain présent dans les deux récits qui nous intéressent, même s'il domine largement par le nombre de références. La littérature – celle qu'admire Delteil – est convoquée presque à chaque détour de phrase. *Choléra* en offre sans doute le plus d'exemples explicites. Ainsi, dans les décors agrestes où se promènent le narrateur et son amie Corne, les vaches ruminent du Victor Hugo : « Nous marchâmes quelques instants en silence ; puis nous nous assîmes sous un pommier, au milieu d'un champ de luzerne. A vingt pas de nous, une vache broutait de l'herbe et ruminait Victor Hugo[1]. » Lorsque ce même narrateur se rend en Espagne retrouver ses trois amantes retirées dans un couvent de Pampelune, il s'arrête chez Francis Jammes, et n'hésite pas à citer longuement un texte de cet écrivain, dépeint ici comme un double de Delteil :

> En passant à Hasparren, je ne manquai pas d'aller voir Francis Jammes. Francis Jammes est le poète complet : barbe, livres et vie. […] Et puis c'est là l'homme qui un jour, sans crachats ni trompettes, mais tout riant, se dressa devant la mare des gens de lettres pareils à des grenouilles et à des feuilles mortes, et sans même prendre la peine de leur crier : merde ! s'en alla en gambadant, avec des pans de nez, loin des convenances et des journaux, vers la vie et vers l'herbe. / Et puis c'est là l'homme qui a écrit cette page, belle comme un accordéon entre les pattes d'une colombe : [suit citation][2].

Même Paul Valery a droit à une place dans le récit, puisque son poème *La Dormeuse* est cité intégralement afin d'« illustrer » les sentiments du narrateur devant Corne endormie[3]… Enfin, dans les quelques moments plus réflexifs du récit, le narrateur n'hésite pas à comparer son style à ceux de ses prestigieux contemporains :

> O phrases ! il me plairait que votre correction menât en correctionnelle ! ou qu'une plume barbare vous barbouillât tout le visage ! La phrase de Jean Giraudoux est un tour de passe-passe. Celle de Marcel Proust est un cancer. Je veux que ma phrase soit une chausse-trape. O lecteur, je ferai le chat, et tu seras la souris[4].

---

[1] *Choléra*, dans Joseph Delteil, *Œuvres complètes*, Paris, Grasset, 1961, p. 137-138. Sauf mention contraire, nous citerons les romans de Delteil dans cette édition, même si ces œuvres complètes sont tout sauf « complètes », et écartent – par la volonté même de l'auteur – certains textes importants, comme *Les Poilus*.
[2] *Ibid.*, p. 162-163.
[3] *Ibid.*, p. 202.
[4] *Ibid.*, p. 135.

Le style comme « chausse-trape » fait naître en partie la surprise de l'apparition impromptue et détournée de ces références littéraires, qui désignent sans cesse l'origine livresque de l'univers romanesque delteillien.

Les personnages sont eux aussi, bien souvent, mis en scène comme lecteurs. Dans le chapitre VIII de *Sur le fleuve Amour* intitulé énigmatiquement « Maurice Barrès », on suppose que c'est la lecture de *Du Sang, de la Volupté et de la Mort* par la belle Ludmilla qui justifie le titre de cette section :

> Nicolas n'avait pas bougé. Il cherchait à discerner dans la main charnue de Ludmilla l'empreinte laissée par la carabine qu'elle mania depuis le lac Baïkal jusqu'à Nicolaievsk. Sur ce front d'une pâleur polaire, il imaginait la trace du casque mongol. Et dans son âme il démêla mieux qu'elle peut-être ce mélange de plaisir mortel et d'héroïque mélancolie dont ne peuvent plus ne pas se parer les femmes depuis qu'elles ont lu : *Du Sang, de la Volupté et de la Mort*[1].

Les sentiments des personnages sont donc le résultat de leurs lectures – des lectures qui coïncident avec un hypotexte qui irrigue le récit entier. Dans *Choléra*, le narrateur tient même à avertir le lecteur des références qui sous-tendent l'écriture parodique : « Je vous parlerai de l'amateur de tomates tout à l'heure ; en attendant, il vous est loisible de relire l'*Amateur d'âmes* de Barrès[2]. » Dans le même texte, Alice – personnage directement inspiré de la Bérénice barrésienne – est souvent présentée comme une lectrice assidue, qui choisit ses lectures en fonction de son humeur sentimentale. Elle fait ainsi ses délices de deux « sensibles » chers à Delteil : « Plus tard, Alice lut Francis Jammes et Jean-Jacques Rousseau. Ce sont deux bons auteurs. Elle les préférait en veau à tranches saignantes[3]. » Elle lit en outre le marquis de Sade – référence que Delteil, pour une fois, partage avec les surréalistes : « Nous passâmes des journées entières dans notre chambre. Alice retrouva une période d'ardeur charnelle. Perpétuellement insatisfaite, elle s'épuisait à lire le marquis de Sade, à boire de la menthe, à rire[4]. » Enfin, ce n'est pas Alice, mais Corne qui apprécie particulièrement le style de Barrès : « Maurice Barrès est un Castillan *déraciné* qui ne saura jamais avec quel pâle orgueil Corne se complait à son maigre style de Grand d'Espagne[5]. » Voilà Barrès acclimaté au contexte espagnol, devenu lui-même un « déraciné » et un

[1] *Sur le fleuve Amour*, p. 58-59.
[2] *Choléra*, p. 165.
[3] *Ibid.*, p. 124.
[4] *Ibid.*, p. 185.
[5] *Ibid.*, p. 194.

« Grand d'Espagne », selon un procédé d'inversion clairement parodique, mais que rend néanmoins possible la fascination bien réelle de Barrès pour l'Espagne – et peut-être aussi la désinence hispanisante de son nom. Le narrateur profite d'ailleurs de cette remarque pour relever les caractères stylistiques de l'auteur du *Jardin de Bérénice* : « A part cela, son rôle est d'invertir l'intelligence. Je veux dire qu'au lieu de construire sa pensée dans l'ordre arithmétique, 1,2,3,4,5,6,7,8,9,10, il la rompt, la balance, la disperse et la rassemble enfin selon un rythme à peu près rendu par ces termes : 1,7,2,6,5,9,3,8,4,10[1]. » Il fait peu de doute qu'à travers cette description du style barrésien, capable d' « invertir l'intelligence » et de suivre sa logique particulière, Delteil se livre à une mise en abyme de sa propre pratique hypertextuelle, qui recompose un récit à partir de fragments issus d'une totalité auparavant homogène – l'œuvre de Barrès.

On le voit, tout contribue à mettre en évidence, dans ces deux textes, les rapports qu'ils entretiennent avec d'autres œuvres, et en particulier avec celles de Barrès. Les personnages sont descriptibles à partir de la littérature qu'ils lisent, et que le narrataire est supposé avoir lu aussi. Toutefois, les hommages à Barrès ne s'y présentent pas comme des actes de déférence, obéissant au rapport vertical entre un disciple et son maître, mais au contraire comme la mise en place de liens horizontaux : ceux d'une connivence affichée – et renforcé par la régie textuelle – avec un lecteur partageant les mêmes références. En cela, si Delteil ne poursuit pas les objectifs didactiques du roman de socialisation, il renoue en fait avec un autre versant de la tradition barrésienne : celle de l' « hommage irrespectueux », dont on a vue des illustrations à *La Revue blanche*, et qui, de Cocteau à Montherlant, perdure jusqu'au milieu des années 1920. Mais il y a toutefois une différence sensible chez Delteil : l'irrévérence ne participe pas chez lui d'un sentiment d'élection générationnelle – Barrès s'étant adressé, comme on l'a vu, aux *happy few* marqués par une « sensibilité » commune, et représentant le plus souvent le jeune bourgeois dans la phase indéterminée de son parcours professionnel. Chez l'auteur de *Choléra*, les références barrésiennes sont insérées dans un univers populaire et volontairement trivial – un déplacement qui court-circuite les interprétations de « classe » privilégiées par un certain lectorat, et par l'écrivain lorrain lui-même. Une telle transposition ludique contribue ainsi à mettre en scène une expérience de lecture présentée comme singulière et iconoclaste, qui serait de plus irréductible à un sentiment

[1] *Ibid.*, p. 194-195.

d'appartenance quelconque, qu'il soit social ou générationnel. En cela, la démarche de Delteil dans ses deux récits trahit bien sa position clivée dans le champ – position à la fois d'avant-garde dans sa volonté d'expérimentation et d'émancipation, et d' « arrière-garde » par ses références traditionalistes et son attachement à sa « ruralité ». Dans les textes plus tardifs (notamment dans les textes critiques, et même dans les épopées), Delteil aura tendance à se raidir sur des positions plus « élitaires », trahissant par là une reconversion littéraire placée sous le label Grasset.

Plus précisément, quel sort est réservé à l'hypotexte barrésien dans ces deux récits ? On peut d'abord remarquer la prégnance du schéma amoureux de *L'Ennemi des lois* dans les deux textes. Il est repris dans *Sur le fleuve Amour*, mais selon une configuration inversée : ce n'est plus un homme (André Maltère) hésitant entre deux femmes (Claire et Marina), mais une femme (Ludmilla) convoitée par deux hommes, Nicolas et Boris, qui entretiennent entre eux une relation d'amitié amoureuse dont Ludmilla est en quelque sorte la médiatrice. Dans *Choléra*, ce schéma initial de la fiction barrésienne trouve encore une autre variante : cette fois, c'est le récit, à la première personne, d'un jeune Russe « de méchante mine, sans vergogne et sans lorgnon, long et maigre comme un serpent, chaste et torride[1] » qui hésite entre trois femmes différentes : Corne, Choléra et Alice, et qui vivra avec chacune d'elle une expérience sensualo-intellectuelle différente, de la même façon qu'André Maltère avec Marina et Claire. Une telle variation parodique sur un même schéma est une façon de pousser jusqu'à ses limites la situation de base du roman de Barrès, de l'outrer en quelque sorte, mais d'explorer aussi par là certaines de ses potentialités inavouées : pourquoi le caractère libertaire du « trouple » barrésien, très fin-de-siècle dans sa conception de l'amour libre, ne permettrait-il pas à l'homosexualité de s'y exprimer, à l'orée des années 1920, à l'époque de *La Garçonne* de Victor Margueritte et du *Sodome et Gomorrhe* proustien ?

Le Jardin de Bérénice est l'autre récit barrésien qui sert de matrice à plusieurs passages des deux textes. On y trouve d'abord une référence fugace dans *Sur le fleuve Amour*, dont le chapitre IX est intitulé « Horticulture et sensualité »[2]. Les références sont plus développées dans *Choléra*, où abondent les allusions à des situations topiques de ce roman.

[1] *Ibid.*, p. 112.
[2] Voir Coutarel, « "L'Amateur d'âme" et le "Sacré corps", *art. cit.*, p. 74.

C'est le cas dans le chapitre VII (« Ânes »), où le narrateur décrit de façon burlesque le jardin espagnol où se délassent ses trois amantes, et où un cornichon disproportionné tient la vedette : « Le cornichon est d'un vert si vif qu'il en paraît écarlate. Il est dodu et humide, plein de grâce et d'acide cornique, un peu libidineux et d'une forme paradoxale. […] Au-delà du cornichon, il y a tout le jardin […][1]. » Un âne y est aussi mis en scène, qui accompagne les trois femmes, et se trouve être assez semblable au fameux âne de Bérénice. L'allusion est ici, à nouveau, signalée par le narrateur : « Oh ! le plus rarissime des équipages ! Cela rappelle Barrès, Chateaubriand, Silène, Virgile et jusques à Abraham, et Marie, mère de Jésus[2]. » La référence barrésienne s'accompagne cependant, on le voit, de figures plutôt inattendues, façon sans doute, pour Delteil, de montrer que la recherche des sources d'un texte n'est que la prétention assez vaine de restreindre les pouvoirs de l'imagination créatrice…

Le personnage d'Alice ainsi que les différents épisodes du récit qui la concernent sont eux aussi directement inspirés du dernier volet du *Culte du Moi*. Alice est même clairement présentée par le narrateur comme un double de Bérénice :

> Alice : Alice est une orangeoise. La connus-je un jour de mistral sur une garrigue devant le Rhône ? Elle a quelque chose du bouc et de la puce. Des yeux humides dépérissant dans un terrain calcaire. Elle a dix-huit printemps, mais beaucoup moins d'automnes. Elle est maigre et dure, tout imprégnée de sel, de résine et d'os. Son corps est dévoré d'allusions : allusion à l'étang d'Aigues-Mortes, allusion à la fourmi, allusion à Madame de Charnepunesse. C'est notre fifille, à Barrès et à moi[3].

La référence est, encore une fois, désignée explicitement (l'étang d'Aigues-Mortes étant bien sûr un des décors principaux du *Jardin de Bérénice*), et Alice perçue comme un personnage « dévoré d'allusions », à la manière du récit de Delteil tout entier. Elle devient ainsi une « co-création » du narrateur et de Barrès : « C'est notre fifille, à Barrès et à moi. » Le texte dévoile donc en permanence les principes d'écriture qui l'ont engendré (notamment la réécriture parodique), tout en multipliant les détournements ludiques et les glissements sémantiques qui rendraient vaine la réduction du récit delteillien à son hypotexte, mobilisé ici davantage comme un stimulant « poétique », favorisant les dérives de l'imaginaire, que comme l'objet d'un exercice appliqué de travestissement parodique.

---

[1] *Choléra*, p. 142.
[2] *Ibid.*, p. 146.
[3] *Ibid.*, p. 115-116.

Les épisodes qui constituent l'histoire d'Alice et du narrateur empruntent certes au *Jardin de Bérénice*, mais aussi à *L'Ennemi des lois*. C'est le cas notamment du récit de voyage en Allemagne, qui démarque sous plusieurs aspects le circuit « idéologique » d'André Maltère et de Claire au pays de Marx et de Louis II. On n'échappe pas bien entendu au pèlerinage wagnérien de Bayreuth, même si celui-ci prend des allures plutôt iconoclastes. Le récit de ce voyage commence en effet par un développement sur le cinéma, que n'aime pas Alice (conforme en cela aux goûts de son co-créateur Barrès), mais que semble au contraire priser le narrateur, qui en profite pour faire part de sa conception de l'art filmique :

> Je ne pense pas qu'on ait encore inventé le cinéma. Ce qu'on appelle ainsi est un genre beau et mort. […] Nous avons mis le métier à l'eau. Ce cadavre a été à peu près complètement éliminé en littérature, en peinture, en musique. Au cinéma, il se porte fort bien. Le cinéma attend Rimbaud[1].

Cette digression permet de marquer la distance qui désormais sépare l'art fin-de-siècle (qui commande encore à l'esthétique barrésienne[2]), fasciné par l'œuvre d'art totale wagnérienne, et l'art moderne, marqué au contraire par de nouveaux moyens d'expression comme le cinéma. Le pèlerinage wagnérien est ainsi présenté d'emblée à travers la distance ironique d'un narrateur « moderniste ». Bayreuth est décrit d'ailleurs comme une « ville morte » et qui « pue Wagner » : « Dix mille enseignes mangent Wagner. Les bistros boivent Wagner et les urinoirs le pissent. Les rues sont trop grandes, trop rectilignes – rectilignes comme des cercueils. Des bourgeois ventrus sortis du sépulcre marchent en chausses de velours sur les trottoirs déserts[3]. » Quant au Théâtre Wagner, il est soumis à une comparaison plutôt burlesque :

> En arrivant à Bayreuth par la ligne de Neuenmark, deux monuments vous sautent à la figure, un pour chaque œil : le Théâtre Wagner et l'Asile d'Aliénés. Ce sont deux utiles constructions, et qui ne manquent pas entre elles de points de comparaison. Le théâtre est sans doute un asile, et quel Théâtre que l'Asile ! Il n'est dans notre petit monde clos que deux attitudes possibles : cultiver des salades la pipe à la

[1] *Ibid.*, p. 174.
[2] Sur le wagnérisme barrésien, voir le dernier texte de *Du Sang, de la Volupté et de la Mort* (« Le regard sur la prairie »), qui porte sur la signification du *Parsifal* pour le monde contemporain. L'article se terminait par cette phrase : « Le prophète de Bayreuth est venu à son heure pour discipliner ceux qui n'entendent plus les dogmes ni les codes. / Allons à Wahnfried, sur la tombe de Wagner, honorer les pressentiments d'une éthique nouvelle. » (*Romans et voyages* I, *op. cit.*, p. 470)
[3] *Choléra*, p. 176.

> bouche dans une plaine grasse sous le soleil, ou bien, le front accablé de cheveux et l'archet incommensurable au poing, chercher à tâtons dans le dédale des sphères la Musique et l'Aliénation[1].

On imagine quelle attitude le narrateur privilégie, lui dont les amours s'égrènent d'un jardin l'autre… Dernière profanation : dans ce même théâtre Wagner, on ne joue pas un opéra du maître, mais une « tragédie navale en 5 actes et sans vers », *Le Hic*, dont le narrateur nous présente le programme ainsi que le résumé de chaque acte. Le culte wagnérien et l'art total finissent donc par un « hic » héroï-comique, où plus rien ne subsiste de la morgue et de la révérence des écrivains-esthètes des années 1890.

Enfin, la Bavière devait bien sûr figurer en bonne place dans ce voyage en Allemagne. Comme les personnages barrésiens, le narrateur et Alice découvrent des paysages marqués par la présence spectrale de Louis II :

> Cette région des lacs, hantée par Louis II, les villas blondes et les tilleuls, est bien le lieu le plus romantique de la terre. Nous nous installâmes au bord de l'Ammersee, dans une maisonnette de briques à contrevents verts. C'était l'automne, saison propice à Dorothée. Les chèvrefeuilles n'ont plus de feuilles ni de chèvres. Les écureuils tombent raide-morts des sapins et s'enroulent au cœur des femmes. L'aboi d'un roquet se propage sous bois, escalade et secoue les arbres. Mille gouttes de pluie issues d'un firmament nordique atteignent lentement le sol plus lasses que des femmes enceintes. La forêt accouche d'un enfant roux et le lac d'un nénufar. Il pleut de la bière[2].

Le paysage est ici à la fois saturé de stéréotypes et purement imaginaire – les clichés culturels et littéraires étant précisément le matériau à partir duquel l'imagination peut se donner libre cours. On peut même affirmer que l'écriture delteillienne s'auto-engendre à partir de l'exacerbation du cliché. Plus qu'en Bavière, le narrateur et Alice voyagent en fait en pleine littérature, dans des lieux qui sont d'abord des décors de scènes éminemment romanesques :

> Vraiment les Alpes bavaroises ne sont propices qu'à la mort. On n'y imagine ni un roitelet, ni un philosophe, ni un potager plein de courges. Mais, devant des eaux romantiques toutes blanches de noyés, un château solitaire et vide, et sur la terrasse du château, un long adolescent en veston de flanelle qui rêvasse un revolver à la main[3].

[1] *Ibid.*, p. 175.
[2] *Ibid.*, p. 183.
[3] *Ibid.*, p. 189.

Cette saturation par la littérature et plus largement par les *topoï* qu'elle véhicule explique sans doute une des fonctions essentielles de la parodie chez Delteil, et que met en scène la fin de l'aventure du narrateur avec Alice. Dans le dernier épisode de cet amour barrésien, on voit fuir cette nouvelle Bérénice vers le lac romantique où, comme il se doit, elle va trouver la mort. Or, elle découvre le modèle de cette fin très littéraire sur le lieu même de son suicide :

> Au large, elle s'arrêta. Elle sourit à son épuisement et, les tempes battantes, elle s'étendit au fond de la barque. / Dans un coin, gisaient un livre et une canne à pêche. / Alice prit le livre. C'était *Le Jardin de Bérénice*. Son visage se crispa, et avec dégoût elle jeta *Bérénice* dans le lac. La littérature empoisonne la vie. Ces boniments entravent le fonctionnement des poumons et le libre jeu du règne animal. Cela pue la fabrique et la contrefaçon. / Puis elle appâta la ligne et se mit à pêcher. / Une seule chose peut sauver le Monde en proie à la civilisation : le goût de la pêche à la ligne[1] !

La mise en abyme de l'hypotexte barrésien rejoue ici le geste gidien des *Nourritures terrestres* : il s'agit bien de « jeter le livre », qui « empoisonne la vie », au profit de la pêche à la ligne – ce qui est à peine une boutade de la part de Delteil, fervent défenseur, ailleurs dans son œuvre, des activités halieutiques. Cette scène où Alice se débarrasse de son modèle (et qui, sur le plan narratif, est assumée significativement par un « romancier anonyme ») permettrait en tout cas de lire la parodie delteillienne comme une tentative de déprise de la littérature, de son trop-plein, notamment par la forme d'« outrance » littéraire qu'elle autorise. Ce qui n'empêchera pas, au demeurant, Alice de se jeter romantiquement dans le lac, après avoir toutefois ressenti une dernière « volupté » – terme barrésien s'il en est :

> Alice tira la ligne. Au bout du fil pendait un petit poisson blanc de vie. Elle tira si fort que le carpillon fut projeté sur sa poitrine, se décrocha, tomba tout vif dans son corsage, se glissa entre les deux seins. Alice tressaillit. Ce fut sa dernière volupté[2].

La fréquence du terme « volupté », souvent associé à la mort, fait bien sûr référence à l'autre œuvre de Barrès souvent mobilisée par la parodie delteillienne : *Du Sang, de la Volupté et de la Mort* (1894). C'est *Choléra*, encore une fois, qui multiplie les allusions à ce texte. Le décor avant tout espagnol du récit est sans doute un hommage aux pages que

[1] *Ibid.*, p. 187.
[2] *Ibid.*, p. 188.

Barrès consacre à l'Espagne dans cet ouvrage (notamment dans la partie *En Espagne*). Delteil y évoque aussi « L'Amateur d'âmes » – qui donne son nom au récit qui ouvre la première partie du recueil, intitulée « Idéologies passionnées » – mais pour en faire cette fois un « amateur de tomates » :

> Barrès trouva en Espagne des amateurs d'âmes. J'y ai trouvé des amateurs de tomates. Ni les uns ni les autres ne sont indignes de la terre de feu et de cuivre. De sombres monarques et des ascètes passionnés, peut-être ! Mais surtout des hommes fins et trapus, lestes et racés, qui se nourrissent d'oignons, de couleuvres et de vin de Malaga, des hommes bruns qui connaissent le goût de l'eau et du pain, le sens du lait et de l'ail, la valeur d'un grain de maïs et de Dieu, des hommes qui savent mettre une volupté parfaite dans une tomate crue[1].

Par-delà le détournement plaisant et prosaïque du modèle barrésien, Delteil s'autorise, avec cet « amateur de tomates », un réancrage des méditations intellectuelles de l'auteur lorrain dans ce qu'il y a de plus concret : la nourriture ; et en contrepoint aux figures aristocratiques et neurasthéniques privilégiées par Barrès, il présente, pour modèle, un type à la fois populaire et « sain », amateur de soleil et de bonne chère. Ainsi, l'air de rien, la réécriture parodique continue par des moyens détournés, la lutte anti-intellectualiste.

La méditation « panoramique » sur le paysage espagnol – qui tend au morceau de bravoure sous la plume de Barrès (sa description de Tolède, dans son étude sur Le Greco, est restée célèbre) – est aussi bien présente dans *Choléra*. Le paysage est toujours une « leçon » chez l'auteur lorrain ; chez Delteil, il est plutôt le lieu d'un débordement lyrique où toute intellectualisation se trouve court-circuitée. On peut le constater dans cette description de Pampelune, qui a remplacé ici Tolède :

> O Pampelune, Pampelune, comme volontiers je t'adresserais des suppliques et je te confierais des désirs ! Tu es propice au milieu de ton cirque de figues et de porcs à toutes les formes de la passion, et tu protèges également les baisers des femmes, les accouplements des chiennes et la fornication des fourmis. Tu connais la similitude des anches et des roses, des oranges et des planètes. Tu devines l'essence derrière la forme, et tu casses la coque pour te complaire à l'amande. Tu joins les melons aux noisettes, et tu mélanges, ô fille de Pan, les grenades aux pommes de terre. Tu réalises l'unité, ô toi qui es dure et polie, ô toi qui sais que rien n'est vil. Les lis, tu les donnes en pâture à des mille-pattes, et tu juches des ânes dans tes citronniers. Tu es nourrie de tomates et toute pareille à une courge. O pâte des onctions sous la plus

[1] *Ibid.*, p. 168.

> sèche des peaux ! Et tu es aussi pareille à un mouton, os aigus sous un ciel de laines. Tu es intelligence et sens. Tu m'aimes et je t'aime[1] !

Le narrateur se permet certes d'autres descriptions plus dans le goût de Barrès, comme dans cette « Méditation naïve et lugubre » sur une Barcelone en proie au choléra :

> Moi, je rôdais tout le jour dans les rues désertes. Les épidémies de peste ou de choléra sont très propices aux amateurs d'art. On peut contempler à l'aise, sans pourboires et sans cicerones, les monuments les plus colossaux (et j'oubliais : sans discours !), et dans cet état de demi-abandon qui leur confère une grâce très respectable, une très fine poudre de ruines. Plus de tramways dans les rues. Plus d'agents ni de passants. Plus de chevaux ni de piétons. Plus de ces chiens chiennant qui gâtent les meilleures places publiques. Plus de soldats quatre par quatre et plus de vieux messieurs. Plus d'armées ni de magistrature. Plus de taxis. Plus de goujats. A peine, çà et là, quelques corbillards[2]…

Mais à n'en pas douter, il y a là chez Delteil une manière de railler la posture du voyageur barrésien, épris de solitude, et attentif aux seules réalisations artistiques, aux traces du passé et aux âmes qui dépérissent. Radicalisant cette attitude de voyageur dédaigneux, Delteil ne peut imaginer qu'une seule condition idéale à son plein épanouissement : une épidémie hautement mortelle de choléra…

Il convient de signaler encore un dernier « hypotexte » barrésien, dont la présence dans nos deux récits semble, de prime abord, plus surprenante : il s'agit des *Déracinés*. On en retrouve principalement la trace dans un épisode de *Choléra*, celui de la scène d'amour sous l'Arc de Triomphe, entre le narrateur et Choléra (dénommée pour l'occasion Gaurisankar). On se souvient que Barrès, dans le chapitre fameux consacré aux funérailles de Victor Hugo, avait écrit des lignes significatives sur la nuit de débauche qui suivit l'exposition du catafalque sous l'Arc de Triomphe :

> Comme tous les cultes de la mort, ces funérailles exaltaient le sentiment de la vie. La grande idée que cette foule se faisait de ce cadavre, et qui disposait chacun à se trouver plus petit, charriait dans les veines une étrange ardeur. […] Les bancs des Champs-Elysées, les ombres de ses bosquets furent jusqu'à l'aube une immense débauche. Paris fit sa nuit en plein air. C'eût été le chaos, si ce monde trouble n'avait eu son phare. – Une foire ? Non, l'humanité autour d'un cercueil !... Nuit du 31 mai

[1] *Ibid.*, p. 156.
[2] *Ibid.*, p. 207.

> 1885, nuit de vertiges, dissolue et pathétique, où Paris fut enténébrée des vapeurs de son amour pour une relique[1].

Selon le narrateur de *Choléra*, sa future amante ne mérite rien moins que le lieu grandiose qui a servi de cadre à cet amour collectif :

> Gaurisankar venait vers moi, par l'allée des Capucines. Elle était grande et mince, les mains longues. Son sein gauche, à chaque mouvement respiratoire, soulevait un camélia : soixante-et-onze camélias à la minute. Comment aurais-je osé l'aimer comme tout le monde, sur un sofa ? Je rêvais pour notre amour les proportions d'un arc de triomphe[2].

Or, ce n'est pas Victor Hugo, mais Napoléon – autre figure centrale des *Déracinés* – qui servira de grand homme à cette nuit d'amour consommée sous l'imposant édifice :

> Gaurisankar me dit : je sens l'odeur des cathédrales (encens et hostie). Nous arrivions devant l'Arc de Triomphe. Je songeais : est-ce que Gaurisankar va mettre son sexe ? Le sexe, à mon goût, devrait être un instrument nocturne. […] Gaurisankar avait la démarche de Jeanne d'Arc. Moi, j'aime mieux celle de Raymond Duncan. Nous entrâmes sous l'Arche, tête nue. Rastignac vint me souffler un mot. Une émotion sacrée espaça les battements de mon cœur. Devant Lui, j'allais connaître l'Amour. Gaurisankar posa ses napoléons sur la dalle, et s'assit dessus. Je m'assis près d'elle. Nous avions rêvé cet instant de passion héroïque à travers nos deux vies sensationnelles. Je me penchais sur elle, je goûtai sa bouche en songeant à Joséphine. Mais ses seins étaient plus semblables à ceux de Marie-Louise. Elle gémissait en me couvrant de baisers. / Il n'y avait là que trois personnages, trois hauts personnages : Napoléon, Gaurisankar et moi[3].

Le motif barrésien semble bien présent, même si réduit à deux acteurs ; il est en revanche dépourvu de son présupposé nationaliste – l'idée d'une communion (charnelle) de la foule autour d'un symbole français –, au profit de la seule idée de destin hors du commun, favorisé par des circonstances de l'histoire elles-mêmes exceptionnelles : « Je songeais à Atlas, parfois encore à l'un des M, le plus maigre [c'est-à-dire Maurice Barrès]. Un acte immoral et magnifique est à l'origine de tous les destins. Rubicon, Brumaire, et l'amour sous l'Arc de Triomphe[4] ! »

On voit, dans ce dernier exemple, à quel point les textes barrésiens sont détournés, par Delteil, de leur finalité idéologique. Même les principes de l'égotisme n'y apparaissent pas.

---

[1] *Les Déracinés*, *op. cit.*, p. 728.
[2] *Choléra*, p. 133.
[3] *Ibid.*, p. 135.
[4] *Ibid.*, p. 134.

Dans *Choléra* et *Sur le fleuve Amour*, l'écriture parodique opère, chez Barrès, une sélection de motifs et de schémas narratifs qui sont d'abord des prétextes à dérivations poétiques. Dans le même temps, ils permettent à Delteil de se réapproprier, de façon ludique, une figure auctoriale à la fois fascinatrice (« l'écrivain-type ») et problématique (une figure-« terminus », exemplaire mais qui n'appartient plus à la « modernité » telle que Delteil la conçoit).

Cependant, quelques-uns de ces motifs – à vrai dire en nombre plutôt limité – demeurent malgré tout idéologiquement ambigus. C'est le cas par exemple de la dédicace de *Sur le fleuve Amour*, que les surréalistes avaient pu comprendre comme une forme d'ironie : « A maman, à la Vierge Marie et au général Bonaparte. » Or, connaissant à posteriori le goût de Delteil pour Napoléon (auquel il consacrera une « biographie passionnée » en 1929), ses tendances « néo-sulpiciennes » (Briatte) avec sa *Jeanne d'Arc* et son *François d'Assise*, ainsi que son souci permanent des origines (familiales comme régionales), une compréhension littérale de cette dédicace semble autorisée.

D'autres motifs utilisés participent aussi d'une certaine imprégnation « patriotique ». Par exemple, l'épagneul que le narrateur de *Choléra* reçoit de son père le grand-duc connaît d'étranges métamorphoses : « Vers cette époque, son poil devint héroïque, prit des teintes Alsace-Lorraine. Et il installa une trompette au bout de sa queue[1]. » L'adolescence du narrateur paraît aussi marquée par toutes les références du patriotisme le plus cocardier – Barrès, Déroulède, et même Drumont, évoqués dans une sorte de fatrasie lyrique :

> J'aimais trois personnages au monde : Moïse, Michel-Ange et Maurice Barrès. Les trois M. Je préférais les topinambours aux académiques pommes de terre, et l'once au lion. J'en vins à souhaiter des cornes aux hiboux, des ailes aux crabes. J'avais de beaux yeux, je veux dire qui distinguaient un merle d'un aéroplane, et le pape de la Tour Eiffel. Déroulède roula ma cervelle dans un drapeau. Je déchirai dans mon manuel d'Histoire les dix-sept pages consacrées à la guerre de 1870-1871 ; depuis, l'Histoire de France me donna les délices d'une vierge. Je goûtai d'autres délices : mais elles n'étaient pas vierges. Suzanne, Anna, Lucie : cela remplaça les trois M. Elles venaient une à une me rejoindre dans une meule de paille. Pendant ce temps, l'épagneul surveillait la mare et les poules. Plus tard, dès que je connus Drumont, Abraham me déplut ; je le changeai en Dagobert. J'écrivis des Confessions[2]…

[1] *Ibid.*, p. 113.
[2] *Ibid.*, p. 131-132.

On voit que le penchant sensuel tend à contrebalancer l'imprégnation idéologique ; l'adolescent « maigre, précieux et apocalyptique » qu'est alors le narrateur, très barrésien dans son allure, ne mourra pas de « maturité », car il fera la rencontre salvatrice de Choléra. La référence à ces figures historiques demeure malgré tout étonnante, même si l'ironie maintient envers elles une distance évidente. Elle fait intervenir en effet, dans le récit, une forme d'extra-textualité, dont la pesanteur idéologique paraît peu compatible avec un texte à l'écriture si allègre et si détachée de tout souci proprement politique – un souci qui emprunte généralement, en littérature, les voies plus convenues du réalisme.

Il arrive aussi que les présupposés du barrésisme soient soudain mobilisés au détour d'une page, mais pour être aussitôt détournés. Il en va ainsi lorsque le narrateur tente d'expliquer, dans *Sur le fleuve Amour*, le caractère de Boris par son hérédité, et notamment par la succession de ses ancêtres – qui sont, pour le moins, originaux :

> Tout à coup Boris se décida. A ce moment, ce jeune garçon hybride, nourri de littérature européenne et de sang peut-être mongol, sentit affleurer à la surface de sa peau l'âme de son arrière-grand-père qui trafiquait des selles en cuir et des icônes en fer dans une isba de planches au bord de la Volga. Quelqu'un lui toucha le cœur avec une main froide : peut-être cette grand-mère neurasthénique qui fit à pied cent vingt verstes à l'époque du Nihilisme pour voir l'exécution d'un beau général adultère. Par bandes, des aïeux apoplectiques ou pâles, se levèrent devant ses yeux : des paysans de terres à blé, en bottes fourrées de renard bleu ; des soldats de la campagne de France, une lance translucide dans le squelette de leurs poings ; peut-être un ou deux popes barbus en robe bénite ; et ce trisaïeul sadique qui égorgea par manie toutes les chattes du village ; et cette fine jeune fille très lointaine en bonnet de lin brodé d'or qui fut aimée par un comte russe[1]…

L'hérédité hétéroclite de Boris perd en grande partie sa valeur explicative (celle d'un « déterminisme » – racial ou familial), au profit d'une hétérogénéité « poétique », où tous les possibles sont impliqués. Il ne faudrait pas voir ici que l'aspect purement ludique de cette description : elle tient à la conception même de l'art romanesque que Delteil professe à ce moment de sa carrière, où son esthétique coïncide en quelque sorte avec une anthropologie qui paraît bien loin de Barrès, même si elle lui emprunte ses schémas narratifs privilégiés.

Une dernière ambiguïté tient aussi au *topos* du rapport à la terre. Cette dernière est présentée comme l'élément primordial, auquel les personnages retournent comme à

[1] *Sur le fleuve Amour*, p. 53.

l'expression de leur vérité essentielle. Une terre qui est chantée par le narrateur dans le passage suivant de *Choléra* :

> Ma tête tourne entre les deux pôles. Je suis saoul. Je suis poète. Je suis Dieu. Ma panse tangue. Mes jambes titubent. Je me roule sous la grande souche. Je creuse la terre fraîche avec mes ongles écarlates. Je la flaire avec mon nez, je la pétris à tour de bras. Je l'embrasse à pleine bouche, je la mange de toutes parts. Je chante la terre. Je me nourris de terre. Je me fais terre…/ – Terre ! Terre[1] !

Une lecture barrésienne qui, hors contexte, paraîtrait plausible, est cependant invalidée par des commentaires plus explicites de Delteil à ce sujet, notamment dans ses textes critiques :

> Sensible : voilà donc la marque infaillible de la poésie. Mais la source éternelle du sensible, qu'est-ce d'autre que la matière, la terre, l'air ? La poésie chante la terre, la terre dans son sens le plus général, le plus vaste ; la terre dans son acception d'élément, de substance ; la terre par opposition à l'esprit ; la terre avec toutes ses joies et toutes ses fleurs, avec ses rocs et ses fleuves, ses sédiments, ses forêts et ses ailes, toute notre terre d'espace et d'eau, la douce terre des jardins, la grasse terre des prairies, la terre palpable et mesurable, l'épaisse terre qui parle aux sens. La terre est le fondement de toute poésie[2].

Il s'agit donc bien de valoriser la terre comme élément général, participant de la composition du cosmos, dans un culte tout panthéiste de la nature – et non dans une vénération abstraite de la terre comme substrat spirituel de l'être national. Mais on sait aussi que ces frontières entre panthéisme et conception du monde traditionaliste sont parfois fragiles, et difficiles à maintenir dans certains contextes idéologiques. C'est ce que montre notamment le deuxième pan de l'œuvre delteillienne, celui représenté par les « épopées ».

3.2 Le cas des « épopées » : un prolongement de l'œuvre barrésienne ?

La publication de *Jeanne d'Arc* chez Grasset, en 1925, constitue, on l'a dit, un tournant dans l'œuvre de Delteil. Ses tendances traditionalistes, plutôt absentes des premiers textes de fiction, et encore latentes dans les essais critiques, se font jour plus explicitement, même si l'auteur entretient une attitude ambivalente sur ses finalités idéologiques exactes.

---

[1] *Choléra*, p. 214.
[2] *De J.-J. Rousseau à Mistral*, *op. cit.*, « La poésie », p. 127.

Remarquons d'abord que Delteil, dans son chapitre « Barrès, terminus… » dans *De J.-J. Rousseau à Mistral*, n'hésite pas à inscrire certaines de ses épopées dans le prolongement de l'œuvre barrésienne :

> Hier encore, si je publie *Les Poilus*, où des gens simples ont cru voir de la *patriotardite*, c'est toujours la ligne de Barrès déclarant que son plus beau livre est la *Chronique de la grande guerre*. Je suis tout à fait de son avis (quitte, sous cape…). Pour *Les Poilus*, seuls les barrésiens, et sans doute les gidiens (il y aurait d'ailleurs un singulier parallèle à faire entre ces deux esprits, plus proches qu'il ne semble) me comprendront. Laissons les Barbares tirer à la chaîne ; nous, jouons. / Bourgeois à Charmes, aigle à Aigues-Mortes[1].

Les Poilus suivraient ainsi la « ligne de Barrès », et notamment celle que trace l'une de ses œuvres les plus marquées par son engagement nationaliste, en l'occurrence la *Chronique de la Grande Guerre*. La démarche qui a donné naissance à l'épopée ne serait dès lors compréhensible que par cette famille d'esprits qui rassemble « gidiens » et « barrésiens », et resterait inaccessible, dans ses intentions profondes, aux « Barbares ». Ce qui n'empêche pas Delteil, dans le même temps, de désidéologiser tout à fait son texte, en le plaçant dans une perspective essentiellement ludique et distanciée (« nous, jouons »). La présence simultanée du détachement esthétique et d'une forte valeur idéologique constitue ici une contradiction que Delteil ne cherche pas à lever, même s'il lui donne un précédent dans l'exemple de la « double vie » de Barrès (« Bourgeois à Charmes, aigle à Aigues-Mortes »).

On retrouve cette affiliation barrésienne – avec, toujours, la même ambiguïté – exprimée dans d'autres épopées. Ainsi dans *Il était une fois Napoléon* (1929), où Delteil regrette que Barrès n'ait pas écrit sa propre version de la biographie napoléonienne :

> J'ai toujours regretté qu'un Barrès ait « manqué » Napoléon. Le Tolédan, je gage, eût senti le Corse chaleureusement. Il nous en eût laissé une peinture pleine de vigueur et de vert-de-gris, une peinture tigrée. Avec ces côtés indigènes, renardesques, fauves, ce côté sauvageon qu'il y a en lui – on sait qu'au verger, les sauvageons seuls ont la sève forte, et qu'ils sont par nature porte-greffes – et ce côté Don Quichotte aussi, ingénu, naïf et quasi religieux. Et puis, n'est-il pas en somme, ce petit Corse, le dernier des Césars romains, le dernier de ces Mercenaires au sang ibère ou dalmate que leurs légions un beau jour acclamaient imperator, pour quelques ans, avant qu'on ne les abandonnât à quelques-unes de ces languissantes agonies sous les

[1] *Ibid.*, « Barrès, terminus », p. 112-113.

> couteaux ou sur les pals – ou dans quelque île inconnue – dont Barrès justement nous a décrit l'âcre spectacle avec une étrange sympathie[1] !...

Là encore, c'est le Barrès esthète, le « Tolédan » « amateur d'âmes » compliquées et d'échecs historiques, qui est convoqué par l'écrivain, sans qu'il soit fait mention ici de ce que pouvait représenter politiquement, aux yeux d'un républicain nationaliste plus d'une fois tenté par le césarisme, la figure de Napoléon.

Jeanne d'Arc, *Les Poilus* et *Il était une fois Napoléon* exploiteraient donc une veine barrésienne, parfois laissée à l'état de pure potentialité par l'auteur nationaliste. Mais à chaque fois, on y trouve cette contradiction entre le choix de sujets hautement connotés sur le plan idéologique, et l'expression d'une posture purement littéraire, voire esthétisante, pour expliquer ce même choix. Les préfaces de *Jeanne d'Arc* comme des *Poilus* sont en cela révélatrices. Ainsi, l'intérêt de Delteil pour la figure de Jeanne d'Arc n'aurait été motivé que par l' « amour » :

> Si j'ai entrepris d'écrire une *Vie de Jeanne d'Arc*, c'est d'abord parce que je l'aime. Et voilà une raison suffisante ! Je crois être aujourd'hui le seul homme capable de comprendre cette enfant. Elle m'est aussi proche, aussi naturelle qu'une sœur. Je l'ai amenée à moi à travers le désert archéologique. Elle est là, toute neuve devant mes yeux. Les vieilleries de l'Histoire, la dessiccation du Temps ne lui ôtent ni ses fraîches couleurs, ni son sourire de chair. Non, ce n'est pas une légende, ce n'est pas une momie. Foin du document et foin de la couleur locale ! Je n'ai dessein ici que de monter une fille de France. / Ma Jeanne d'Arc a 18 ans[2].

Delteil refuse donc toutes les sédimentations historiques qui ont fait de la pucelle d'Orléans l'incarnation de valeurs parfois contradictoires : elle se présente « toute neuve » à ses yeux, dans ses « fraîches couleurs » et son « sourire de chair ». L'écrivain semble occulter (par une sorte de naïveté feinte) sa récupération catholique et nationaliste, qui constitue pourtant à cette époque la réappropriation la plus massive de cette figure historique, – au point que Delteil peut prétendre peindre en toute innocence une « fille de France ».

La préface des *Poilus* n'est pas moins ambiguë, bien qu'elle refuse plus clairement encore toute assignation politique :

---

[1] Joseph Delteil, *Il était une fois Napoléon*, Paris, Denoël/Collot, 1983, p. 228-229.
[2] *Jeanne d'Arc* (1925), p. 223.

> J'ai la tête épique. / Je ne suis ni royaliste, ni communiste, ni fasciste, ni même républicain. / Je ne suis qu'un homme, un homme avec un cœur. /Aussi longtemps qu'il y aura des battements de cœur dans ma poitrine, aussi longtemps qu'il y aura un peu de bleu au zénith, aussi longtemps qu'il y aura des printemps sous le ciel et qu'il y aura des femmes au monde, je crierai : A bas la guerre ! / Mais il y a quelqu'un qui est en dehors et au-dessus de la guerre : c'est le Poilu. / J'ai la tête épique. Je chante le Poilu. / Je chante l'Homme[1].

Par identification à son sujet, Delteil se place en quelque sorte à la même hauteur que lui : c'est-à-dire « en dehors » et « au-dessus » de la guerre, voire « au-dessus de la mêlée ». Comme le poilu, l'écrivain épique serait, à sa manière, un héros innocent. Pourtant, comme le souligne très justement Briatte, cette attitude « épique » ne peut prétendre aborder innocemment le conflit – dont le souvenir douloureux reste encore omniprésent dans toute la société française – sans paraître quelque peu « irresponsable » :

> Delteil revendique le regard de l'enfant. Il affirme en toute conscience : je n'ai rien vu, je n'ai pas vécu la guerre, sinon les « pieds au chaud », mais « j'ai la tête épique » et « je chante l'Homme ». Il feint ainsi de dépasser, pour la négliger, la question de la responsabilité. Mais toutes les précautions que prend Delteil – en disant qu'il criera à jamais : « A bas la guerre ! » – n'effacent pas l'ambiguïté idéologique de son propos[2].

Cette position détachée face à des sujets à la charge polémique encore intacte – ce que démontrent les attaques de la presse catholique à la publication de *Jeanne d'Arc* – est d'autant plus étonnante que les éléments idéologiques abondent dans ces épopées. Maints exemples, tirés de *Jeanne d'Arc* et des *Poilus*, permettraient en effet de reconstituer le substrat intellectuel de la plupart des courants traditionalistes – et, au premier chef, de la pensée de Barrès, peu cité explicitement dans les épopées, et pourtant plus présent que jamais sur le plan des idées.

Parcourons donc, en quelques exemples significatifs, cette ligne idéologique qui irrigue, chez Delteil, la matière épique. On peut signaler d'abord la description de l'ancrage lorrain de Jeanne, exprimé surtout dans les termes d'une poésie du « primordial » (les « sens » d'abord), mais qui semble aussi emprunter, en particulier au moment de décrire le départ de l'héroïne, la plupart de ses images à Barrès, notamment celles de la terre, de l'arbre et plus généralement de l'enracinement :

---

[1] *Les Poilus* (1926), *op. cit.*, p. 15.
[2] Briatte, *Joseph Delteil. Qui êtes vous ?*, *op. cit.*, p. 82.

> Déjà le soleil se lève, un pâle soleil d'est, tout militaire, clos comme une forteresse. Les nuages ont l'air de murailles. Les choses ont de rudes attaches, tout est solide et fidèle au sol. Tout Vaucouleurs est là, hommes de labeur, femmes de service, gosses rougeauds et ronds : paysans épais, tout clairs de terre et de destin ! L'horizon est fermé à clef. Les arbres retournent à leurs racines et les prairies se pelotonnent à leurs coteaux. Il fait dur, et le vent sent les larmes. Sur la route, les cailloux ont une odeur de patrie[1]…

Sur le trajet qui la mène à Chinon pour rencontrer le Dauphin, Jeanne entend le chant d'un rossignol, qui incarne soudain la voix de la France :

> Soudain, au-dessus d'elle, perché sur le hêtre, un rossignol se met à chanter. Car les commandements de Dieu s'inscrivent aussi dans le ramage des rossignols. Chant peu à peu tourmenté et accru dans l'ombre où six hommes s'endorment. La modulation monte vers les planètes, descend vers Jeanne, s'enfle et se propage en tous sens dans cette terre de France, dans ce cœur de France. De sorte que peu à peu l'oiseau physique se perd dans les espaces des rêves, et que maintenant c'est la France qui chante…/ Jeanne écoute avec toutes ses moelles[2].

Difficile de ne pas reconnaître ici une reprise « poétisée » de l'expression qu'avait utilisée Romain Rolland pour qualifier le Barrès chroniqueur de guerre à *L'Écho de Paris* : le « Rossignol du carnage ». Mais le rossignol, dans ce passage, prend une valeur clairement positive : il est la France elle-même, et ses valeurs héroïques…

Une certaine image de la France est en fait souvent exaltée tout au long du texte, et elle prend corps généralement dans la contemplation d'un paysage. Du chemin de ronde qui surplombe sa prison, Jeanne peut ainsi admirer une dernière fois ce qui aurait déterminé son destin :

> De là, Jeanne contemple cette France qu'elle a tant aimée – non, qu'elle aime tant. La France, devant ses yeux, c'est un champ de betteraves, une haie bordant un carré de houblon, là-bas deux chevaux accouplés au labour, un grand corbeau en diagonale ; la France, c'est un petit coin de pays qui sent la mère, l'âme et la verdure[3].

Les épopées delteilliennes cultivent par ailleurs des notions qui sont au cœur des représentations nationalistes de la patrie, même si elles en déplacent les enjeux en les dépossédant de toute implication directement politique. On y trouve par exemple la

[1] *Jeanne d'Arc*, p. 258.
[2] *Ibid.*, p. 263-264.
[3] *Ibid.*, p. 325.

valorisation de l'instinct, centrale comme on le sait chez le Barrès du *Jardin de Bérénice* (celui qui glisse déjà vers une prise en considération de l' « Inconscient » national) et des *Déracinés*. Jeanne est une héroïne tout instinctive – et s'oppose en cela aux « intellectuels », en une dichotomie qui doit beaucoup à Barrès :

> La suprême vertu de Jeanne, c'est son ignorance. Elle ne connaît pas la courbe, le cercle. Pour Jeanne, le plus court chemin d'un point à un autre, c'est la ligne droite. Elle est infaillible comme un pigeon voyageur. Elle n'use pas de l'intelligence ; elle a mieux : l'instinct ! Jeanne d'Arc est la glorification de l'Instinct. Que MM. les intellectuels en prennent de la graine ! Elle ne connaît rien de rien. Elle ne connaît pas l'art de la guerre, je veux dire le jeu de la guerre, la règle du jeu. Cette ignorance déroute l'adversaire[1].

Dans cette perspective, le « peuple » demeure bien sûr la réserve permanente de cette vérité instinctive. Quand Jeanne tente de prendre Paris, c'est sur lui seul qu'elle peut compter, même si les trahisons des notables parisiens viendront à bout de ses tentatives : « Chez Jeanne, l'esprit est prompt, la chair est prompte. Les deux, à cheval l'un sur l'autre, vont de pair. Elle compte, par ses démonstrations devant Paris, déterminer un mouvement populaire, une émeute française. Jeanne compte toujours sur le peuple, compte surtout sur le peuple[2]. » Dans *Les Poilus*, ce sont les paysans – quintessence de la santé et du bon sens populaires aux yeux de Delteil – qui donnent au Poilu son caractère décisif :

> Le paysan, lui, resta dans les Tranchées. / Il se tient là, dans son trou, tapi comme ces blaireaux, ces fouines qu'il connaît bien. Creuser le sol, ça le connaît, n'est-ce pas ! […] Il creuse, dans la longue terre maternelle, des abris comme des épouses, des lits comme des tombes. Chaque tranchée est un sillon, et chaque sape un silo. Ces boyaux, ils sentent la bonne cave. Mille souvenirs champêtres fleurissent dans les entonnoirs[3].

C'est aussi dans le peuple, lors du 14 juillet 1918, que se serait fait sentir le premier pressentiment de la victoire : « Quel est ce pressentiment qui court en ce soir de 14 juillet [1918] sur la peau de la France ? Un vaste instinct de race sonne des cloches de joie, par-

[1] *Ibid.*, p. 295.
[2] *Ibid.*, p. 318.
[3] *Les Poilus*, *op. cit.*, p. 59.

delà les canons. Le génie de la France montre le bout de son nez derrière les champs de la mort[1]. »

Relevons enfin l'importance conférée, dans ces deux textes, à la jeunesse et à l' « énergie » – terme qui revient à de nombreuses reprises, comme un véritable leitmotiv de la démarche épique de Delteil. Ainsi, Jeanne d'Arc est l'exemple même de l'audace juvénile, et elle offrirait en cela aux modernes une véritable leçon, que le narrateur n'hésite pas à expliciter en quelques lignes réflexives:

> Le fondement de l'audace, c'est la jeunesse. C'est drôle comme tous ces gens-là, à cette époque, sont jeunes. La Pucelle a dix-huit ans, Charles VII, vingt-sept ans, Alençon, vingt-deux ans. Le maréchal de Rais a vingt-trois ans. Seule la jeunesse peut sauver le monde. L'expérience et la vieillesse sont les plus redoutables microbes de l'homme. / Un grain de violence dans cette ardeur, oui et pourquoi pas ? La vertu est extrémité[2].

Un culte de la jeunesse qui s'oppose explicitement aux réductions historicistes. La juvénilité exemplaire de Jeanne autoriserait en quelque sorte les anachronismes de l'auteur, la pucelle ayant toutes les caractéristiques d'une contemporaine :

> Eh ! oui, Jeanne d'Arc, c'est une jeune fille de 18 ans, en chapeau cloche, avec ses bas de soie. Il faut l'imaginer sous nos yeux, la toucher de nos mains. Imaginer, c'est rajeunir. Elle est dactylo, ou peut-être vendeuse aux Galeries Lafayette. Elle part, elle commande les armées françaises, elle fait la conquête de l'Europe, de l'Asie. Voilà Jeanne d'Arc[3].

De même, Delteil explique le ressaisissement de la France, dans les derniers mois de 1914, par le rajeunissement de l'état-major : « Les incapables (et les malheureux) : à l'eau ! On n'est pas soldat pour gagner sa vie, mais pour gagner des batailles. Place aux hardis, aux jeunes ! En 24 heures, la moyenne d'âge des généraux se trouva baissée de dix ans[4]. »

Le rapport à l' « énergie », éminemment barrésien, constitue l'autre versant de cette valorisation de la jeunesse. Jeanne serait à sa façon une « professeure d'énergie », dont l'efficacité résiderait avant tout dans la force de l'exemple :

> Son corps dégageait une puissance magnétique. A travers sa cuirasse fendue l'un de ses seins apparaissait, tendre comme la Touraine, fascinateur comme un canon. Ce

[1] *Ibid.*, p. 124.
[2] *Jeanne d'Arc*, p. 295.
[3] *Ibid.*, p. 322.
[4] *Les Poilus*, *op. cit.*, p. 52.

> sein, comme un serpent, hypnotisait l'armée anglaise. A cet instant, superbe d'énergie, de vie et de mort, Jeanne était toute entière un bloc de radium incendiant hommes et villes[1].

3.3. A la recherche d'une « naïveté » épique impossible ?

Bien sûr, ces caractéristiques idéologiques qui parcourent les épopées de Delteil semblent amorties dans leur impact par le ton même du texte. La note humoristique permanente et les saillies ironiques du narrateur rendent difficile en effet le déchiffrement des intentions du texte sur ce plan-là. D'autant que, comme dans les récits précédents, ces épopées sont pétries de littérature et de références culturelles détournées. *Jeanne d'Arc* est en cela emblématique, avec le goût ludique qui y est exprimé pour l'anachronisme – la Loire fait penser à Ronsard, la cour à Brantôme ; on y chante, durant le sacre du roi, la *Marseillaise*, et Jeanne a une coupe à la Jeanne d'Arc[2].

Enfin, la trame idéologique sous-jacente est contredite par le discours de certains personnages, qui semblent les porte-parole de l'auteur, les défenseurs de ce qui pourrait valoir comme sa « thèse » véritable. C'est le cas par exemple du discours de sainte Catherine à Jeanne, qui reflète la plupart des options « éthiques » de Delteil, celles qui irriguent ses « biographies passionnées » :

> Jeanne, Jeanne ne doute jamais de rien. Seul le doute est funeste et seule l'audace est grande. La foi : voilà la première des vertus. C'est un jour d'audace que Dieu créa le monde. Agir est un million de fois plus beau que penser. Jeanne, la plus grande force de l'homme, c'est la simplicité. En politique, en amour, en stratégie le comble du grand jeu, c'est d'ignorer les règles du jeu. Les jeunes généraux de Bonaparte, ignares et téméraires, battront à 27 ans, ces petits fous, les plus sages capitaines du monde. Un grain de folie toujours féconde l'âme. Un peu de naïveté vient à bout de tout. Il n'y a qu'une catégorie : le sublime. C'est avec les charpentiers qu'on fait les Jésus, c'est avec les pâtres qu'on fait les Rodins et les Mistrals. Jeanne, Jeanne, la foi transporte les montagnes et la foi gagne les batailles. Les grandes œuvres sont à base de passion et d'amour. Partout sur la terre et dans le ciel, c'est une question de cœur[3] !

[1] *Jeanne d'Arc*, p. 290.
[2] *Ibid.*, p. 289, 301 et 283.
[3] *Ibid.*, p. 255.

C'est aussi au nom de cette même « naïveté » et « simplicité », censées résoudre toutes les questions, aussi bien politiques que morales, que la figure de Wilson, dans *Les Poilus*, a droit au portrait le plus flatteur parmi les grands contemporains évoqués – et qui, significativement, se voit rapproché de Jeanne :

> Cet homme a fait la guerre à la guerre. Parmi les puissances obscures qui tripatouillent la guerre, Wilson représente vraiment la Justice – mais la Justice en armes. Ce fut la tragédie de cet homme pur, seul dans un monde de combines, de ce chaste, seul dans un monde d'appétits. Naïf ! a-t-on dit. Eh oui, naïf ! naïf comme Jésus, comme Jeanne d'Arc, comme Lénine[1] !

Une chose intéressante dans la valeur morale de ces portraits « épiques », c'est qu'elle ne concerne pas que les figures historiques. Elle qualifie aussi l'écrivain. La « simplicité », l' « innocence », la « naïveté » seront en effet revendiqués par Delteil, bien plus tard, dans sa *Deltheillerie*, comme les caractéristiques essentielles de son *ethos* d'auteur. Mais le biographe les met aussi en avant pour justifier sa marginalité dans le champ littéraire, et l'impossibilité de s'insérer dans des catégories définies : « Je ne suis ni moderniste, ni futuriste, ni archaïque, mais tout à la fois. Je me sens un animal élémentaire, vierge d'alluvions, d'expériences, de connaissances[2]. » Affirmation qu'il précise plus loin : « A vrai dire, je ne rentre dans aucune catégorie, pas même celle des fadas. D'ailleurs on a toujours eu de la peine à me situer, à me classer : un paysan, un enfant, un élisabéthain, un Gallo-Romain ? *Chi lo sa*[3] ! » En fait, sa fuite de Paris au milieu des années trente, son installation dans le Sud de la France et ce qui a pu paraître comme un retour aux « origines » s'expliqueraient pas son refus du monde littéraire, et en particulier de la nécessité de s'y donner une posture :

> J'ai fui. Ce que j'ai fui c'est ce côté officiel de la littérature, ce côté foire, bazar, bagarre, c'est le *métier* d'homme de lettres, ses pompes et ses œuvres, ses servitudes sociales, ses obligations mondaines et journalistiques, son Académie (n'en parlez jamais, pensez-y toujours). J'ai refusé de monter sur les planches, de me donner en spectacle, d'être un « personnage », de devenir « écrivain public ». Je suis invisible[4].

En 1968, ce n'est plus à Barrès – auteur « double » et non « dupe » – qu'implicitement il peut s'identifier, mais au contraire à Rimbaud, qui lui offre l'exemple-type d'un refus du

[1] *Les Poilus*, *op. cit.*, p. 86.
[2] *La Deltheillerie*, *op. cit.*, p. 212.
[3] *Ibid.*, p. 36.
[4] *Ibid.*, p. 13.

« jeu » littéraire. Rimbaud, un autre « rural » à Paris, et dont la carrière fulgurante tout comme le départ pour le Harrar s'expliqueraient par des réflexes paysans : « Entre nous, j'ai ma théorie sur Rimbaud, une théorie toute paysanne : il est parti après le travail tout simplement – après fortune faite (fortune de poésie)[1]. »

Bien entendu, ce recours à l'innocence et à la spontanéité paysannes participe d'une posture. D'ailleurs, la seule façon, pour Delteil, de rester totalement fidèle à son « rimbaldisme » aurait été de cesser définitivement de publier après son retrait de la scène littéraire. Il s'agit en outre de la posture la plus utopique de toutes. Les épopées ont prouvé en effet, jusqu'au paradoxe, qu'il n'y a pas de sujets « innocents » et « naïfs », qu'il n'y a pas de « littérature vierge d'alluvions ». Et cela d'autant plus que cette « ruralité » brandie par le jeune Delteil comme un étendard distinctif au sein du champ littéraire ne pouvait se défaire d'implications idéologiques, à une époque (l'entre-deux-guerres) où elle servait de référence quasi mythique aux différents mouvements antimodernes. Delteil l'a appris à ses dépens, par l'expérience d'un isolement croissant, écartelé qu'il a été entre une esthétique d'avant-garde et une thématique d'arrière-garde. Pourtant, l'exemple de Barrès, scruté plus attentivement par lui, aurait pu l'alerter sur le fait qu'à l'époque des idéologies, il n'y a plus de littérature innocente – surtout quand on cherche à cultiver les attitudes en apparence les plus innocentes… Reste donc cette utopie delteillienne : l'idée d' « une littérature naturelle, née du simple engendrement de la chose dans le mot[2] ».

[1] *Ibid.*
[2] *Ibid.*, p. 57.

CONCLUSION

La réception – même paradoxale – de Barrès ne s'arrête pas bien sûr au cas de Delteil. Il y a ainsi tout un héritage barrésien dans la génération des existentialistes, qui marquent en quelque sorte la parenthèse fermante de cette histoire. Cet héritage est sans doute plus diffus que chez les auteurs que nous avons étudiés, mais il vaut peut-être la peine que nous citions quelques exemples, puisque ceux-ci ont presque valeur de bilan critique du « barrésisme ».

À l'instar des deux générations précédentes, Sartre, Simone de Beauvoir, Nizan ou encore Camus, qui sont nés entre 1905 et 1913, sont passés presque naturellement par Barrès dans leurs lectures de formation. Comme la plupart des « jeunes gens » depuis le tournant du siècle, ils le tenaient encore, dans les années 1920, pour l'incarnation même du « grand écrivain ». Selon ses biographes, Sartre, âgé de dix-huit ans, aurait abordé avec déférence l'auteur des *Déracinés* qui se promenait au bois de Boulogne, pour lui proposer une revue à laquelle il collaborait alors (*La Revue sans titre*)[1]. Au même âge, dans ses cahiers intimes, Simone de Beauvoir fait de Barrès (le Barrès des œuvres égotistes) l'un de ses interlocuteurs privilégiés. Elle affirme son enthousiasme à sa lecture et même, chose plus rare, à sa relecture, épreuve à laquelle Gide semble moins bien résister : « Gide m'a déçue à le relire parce qu'il est trop avide de joie, trop proche de la terre ; Barrès plus que la première fois m'a enthousiasmée ; si haut, si loin des vaines contingences[2] ! » La diariste peut à l'occasion s'adresser directement à lui : « Vous avez raison Barrès de dire qu'un sentiment, une pensée froissés par des mains étrangères perdent leur prix – si chère que soit cette main[3]. » Il arrive aussi qu'elle fasse jouer l'auteur égotiste contre d'autres références, notamment philosophiques. Lors de la découverte de Bergson, elle oppose le langage du philosophe, décevant pas sa trop grande généralité et son abstraction scientifique, à la « vie » « purement individuelle » et « mystérieuse » qui émanerait de la phrase barrésienne ; celle-ci « fait intervenir l'intelligence dans une région du moi qui se plaît à demeurer obscure, inconsciente. En somme [Bergson] c'est de la philosophie,

[1] Si l'on en croit une remarque de Michel Contat et Michel Rybalka, dans Jean-Paul Sartre, *Œuvres romanesques,* Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1982, p. 1857.
[2] Simone de Beauvoir, *Cahiers de Jeunesse (1926-1930)*, texte établi, édité et présenté par Sylvie Le Bon de Beauvoir, Paris, Gallimard, 2008, p. 107.
[3] *Ibid.*, p. 50-51.

Barrès c'est de la vie[1] ». C'est Barrès enfin qui permet à la jeune femme de trouver le langage à travers lequel affirmer sa personnalité, notamment l'opposition commode entre le « Moi » et les « Barbares » :

> …je suis dans ces périodes où je réalise « l'homme libre » de Barrès ; je me suffis parfaitement ; mais si mon besoin de l'autre est moins fort, mon affection pour lui en demeure entière. / Vis-à-vis des « barbares », comme parle Barrès, ma position tend vers son équilibre ; je ne me fais pas d'illusion, il faut toujours veiller si je veux m'y maintenir ; continuer à me montrer à eux sous le jour qui leur plaît davantage, mais intérieurement affirmer de plus en plus mon indépendance ; en ce moment, c'est surtout de ce côté qu'il faut opérer un rétablissement[2].

Il est possible que cette affirmation de soi par l'intermédiaire de Barrès constitue l'un des préludes des combats identitaires ultérieurs, notamment féministes, de la philosophe. Sylvie Le Bon Beauvoir note, dans sa préface aux *Cahiers de jeunesse*, que « ce n'est pas en tant que femme que le problème d'exister se pose à elle, c'est en tant qu'individu » ; et citant l'écrivaine : «…c'est en tant qu'individu que j'essayai de le résoudre. Le féminisme, la lutte des sexes n'avaient aucun sens pour moi[3]. » Or, l'exemple barrésien participe, à n'en pas douter, de cette dialectique initiale, qui débouchera, par la voie de l'égotisme, sur des luttes émancipatrices. Le Barrès égotiste ne tiendra toutefois pas face à la critique (plus tardive) adressée cette fois au défenseur des privilèges et des « héritiers », notamment dans les articles de Beauvoir des années cinquante, regroupés sous le titre de *Privilèges* (1955), puis dans *Faut-il brûler Sade ?* (1972). Or, précisément, Sade n'aura pas été le seul à brûler sur le bûcher des admirations défuntes : par un retour sur soi implicite, Beauvoir semble admettre que le Barrès de ses enthousiasmes adolescents n'a été, *in fine*, qu'une lecture de privilégiée…

Sartre reconnaît lui aussi une certaine influence philosophique de Barrès sur sa pensée, mais il l'évoque pour aussitôt s'inscrire contre elle. Dans ses *Carnets de la drôle de guerre*, il remarque le besoin d'un écrivain comme Larbaud de chercher le « secret des choses » ; or, il fait remonter à Barrès cette idée que tout possède un sens, et que c'est à l'artiste de le déchiffrer ; il donne les exemples où le voyageur barrésien cherche le « secret de Tolède » ou la signification de la Lorraine : « …chez Barrès [cette idée] était fort compréhensible et

[1] *Ibid.*, p. 61.
[2] *Ibid.*, p. 83.
[3] *Ibid.*, p. 10.

même rationnelle, puisqu'elle revenait à dire que les objets de la *Kulturwissenschaft*, les productions humaines, étaient chargées de signification et que cette signification pouvait se dévoiler à l'artiste[1]. » Avec Gide et ses successeurs, tout se mettrait à faire sens, à receler un secret, et Sartre se place lui-même dans cette tendance des écrivains à vouloir donner une signification aux choses même les plus modestes : « Pour moi, j'ai poussé la furie du secret – contre Barrès – dans *La Nausée* jusqu'à vouloir saisir les sourires secrets des choses vues absolument sans les hommes. […] Bref, j'ai poussé la tendance au secret jusqu'à déshumaniser complètement le secret des choses[2]. » L'expérience de la contingence, qui forme le moment « épiphanique » par excellence de *La Nausée*, aurait donc été une réponse à Barrès – une déconstruction de son rapport au sens. Philippe Zard, qui qualifie le roman sartrien de « très singulier Contre Barrès[3] », relève d'ailleurs les échos savamment entretenus dans le récit entre le marronnier de Taine des *Déracinés*, support d'une allégorie saturée de sens, et la racine de marronnier où Roquentin expérimente, à travers un effondrement de toute signification, les vertiges de la « contingence ». Enfin, Barrès en tant que figure réelle subit dans *La Nausée*, mais aussi dans *L'Enfance d'un chef* (où le protagoniste, Lucien Fleurier, découvre en l'écrivain lorrain un des déclencheurs de sa conversion droitière) un processus de démystification radical. On connaît le récit de rêve de Roquentin, consigné dans son journal, et où Barrès est déculotté et fessé par trois soldats :

> J'ai fessé Maurice Barrès. Nous étions trois soldats et l'un de nous avait un trou au milieu de la figure. Maurice Barrès s'est approché et nous a dit : « C'est bien ! » et il a donné à chacun un petit bouquet de violettes. « Je ne sais pas où les mettre », a dit le soldat à la tête trouée. Alors Maurice Barrès a dit : « Il faut le mettre au milieu du trou que vous avez dans la tête. » Le soldat a répondu : « Je vais te le mettre dans le cul. » Et nous avons retourné Maurice Barrès et nous l'avons déculotté. Sous sa culotte, il y avait une robe rouge de cardinal. Nous avons relevé la robe et Maurice Barrès s'est mis à crier : « Attention, j'ai des pantalons à sous-pieds. » Mais nous l'avons fessé jusqu'au sang, et sur son derrière, nous avons dessiné, avec les pétales des violettes, la tête de Déroulède[4].

---

[1] Jean-Paul Sartre, *Carnets de la drôle de guerre (Septembre 1939-Mars 1940)*, texte établi et annoté par Arlette Elkaïm-Sartre, Paris, Gallimard, 1995, p. 358.
[2] *Ibid.*, p. 358-360.
[3] Philippe Zard, « L'arbre et le philosophe. Du platane de Barrès au marronnier de Sartre. Littérature et phénoménologie », *Silène* (20 septembre 09), consulté en ligne sur : http://www.revue-silene.com/images/30/extrait_179.pd)
[4] Jean-Paul Sartre, *La Nausée*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1972, p. 91.

La profanation, par sa violence, n'est pas que symbolique ; elle marque, dans la suggestion d'un quasi viol par le « soldat à tête trouée », la fin de la tradition de l' « hommage irrespectueux ». Barrès, le « rossignol du carnage » et le représentant de la « bonne conscience » bourgeoise, a pris rang définitivement parmi les « salauds » ; il trône d'ailleurs de façon spectrale dans cette galerie de portraits glaçants où sont représentés les notables de Bouville, autant de figures qu'il s'agit pour Roquentin de haïr sans limite. On le voit, il n'est plus ici d'hommage indirect qui tienne.

Le « petit camarade » de Sartre, Paul Nizan, sera lui aussi marqué par Barrès durant son parcours de khâgneux, avant de regretter, au milieu des années 1930, que les « mauvais échos » de cet écrivain continuent à résonner chez les intellectuels[1]. Mais s'il procède à une « liquidation générale » (Wittmann) de cet héritage, en condamnant aussi bien l'individualisme bourgeois de l'égotiste que le nationalisme du second Barrès, il va lui reprendre, dans son roman *La Conspiration* (1938), un schéma narratif issu tout droit des *Déracinés* : un groupe de jeunes gens – en l'occurrence des normaliens – décident de fonder une revue afin de préparer la révolution ; rapidement, comme les sept Lorrains de Barrès, ils sont confrontés aux apories de l'activité purement théorique ; chacun décide alors d'opter pour l'action, avec des destins contrastés. Des épisodes du roman semblent les décalques de certains morceaux de bravoure du récit barrésien : le narrateur place ainsi un épisode sur le transfert des cendres de Jaurès au Panthéon, qui est une référence à peine voilée à la scène des funérailles de Hugo, dans *Les Déracinés* ; à l'instar de Sturel et de ses compagnons, qui découvrent avec la foule en liesse les frémissements de l'instinct national, c'est lors de cette cérémonie solennelle autour de Jaurès que les jeunes normaliens font l'expérience fondatrice du rapport à la foule militante[2]. Il s'agit donc d'écrire contre Barrès – contre ce qui peut persister de son idéologie dans la droite des années trente – tout en lui empruntant et en réinvestissant ses schémas narratifs et symboliques les plus significatifs.

L'exemple d'Albert Camus est sans doute, parmi les quatre « existentialistes » que nous citons, le plus ambigu dans son rapport à Barrès. S'il y a là aussi liquidation d'un héritage,

[1] Voir sur le bilan de ces rapports, Jean-Michel Wittmann, « Paul Nizan critique et romancier face à l'héritage de Maurice Barrès : un inventaire avant liquidation », *Aden. Paul Nizan et les années trente*, n°8, octobre 2009, p. 305-322.
[2] Voir *ibid.*, p. 314-322.

certains gestes de l'écrivain trahissent une continuité sans doute inconsciente, mais perceptible, avec l'auteur des *Déracinés*.

Dans un recueil d'essais comme *L'Été* (1954), les quelques références à Barrès qu'on y trouve interviennent pour appuyer un constat assez similaire à celui que Sartre faisait sur l'effondrement du sens, devant lequel l'écrivain est incapable de s'instituer déchiffreur ; ces mêmes signes qui, inscrits dans le paysage, permettaient au contraire à Barrès de fonder littérairement son anthropologie nationaliste. En insistant sur la nudité et la monotonie du paysage algérien, Camus met en évidence l'absence des repères culturels qui constituent le plus souvent l'essentiel de ces signes ; l'Algérie est à ses yeux une Espagne ou une Italie sans passé, et qui n'aurait pas connu son Barrès : « … l'Espagne et l'Italie regorgent de souvenirs, d'œuvres d'art et de vestiges exemplaires. Mais Tolède a eu son Greco et son Barrès. Les cités dont je parle au contraire sont des villes sans passé[1]. » De fait, des villes comme Oran interdisent d'emblée les approches de l'esthète : « Ces villes n'offrent rien à la réflexion et tout à la passion. Elles ne sont faites ni pour la sagesse ni pour les nuances du goût. Un Barrès et ceux qui lui ressemblent y seraient broyés[2]. » Il y a cependant une ambiguïté dans le geste même de Camus, qui reste fasciné dans ces textes par la relation originaire qu'il peut entretenir avec le paysage, fût-il absolument nu et vide. En fait, c'est Camus qui, par l'écriture de ces méditations, se présente comme l'origine même du sens conféré au paysage, et inaugure une tradition dont il est en quelque sorte le premier Barrès. Car le « désert implacable » et les « villes sans passé » ont bien une « leçon » à fournir – ce qui est aussi le propre du voyage barrésien, comme on l'a vu. Oran, ville du « vide » et de « l'ennui », au « ciel indifférent[3] », devient malgré tout le centre d'une révélation à valeur morale qui, pour différente qu'elle soit des leçons barrésiennes, n'en demeure pas moins une façon d'interpréter des signes – ce qu'accentue encore le recours au mythe (celui du Minotaure, en l'occurrence) : « Voilà, peut-être, le fil d'Ariane de cette ville somnambule et frénétique. On y apprend les vertus, toutes provisoires, d'un certain ennui. Pour être épargné, il faut dire "oui " au Minotaure. C'est une vieille et féconde sagesse[4]. » À vrai dire, on pourrait noter chez Camus les

[1] Albert Camus, *L'Été* (« Guide pour des villes sans passé », 1947), *Essais*, textes établis et annotés par Roger Quilliot et Louis Faucon, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1965, p. 847.
[2] *Ibid.*
[3] *Ibid.*, p. 820.
[4] *Ibid.*, p. 831.

nombreuses récurrences dans son œuvre à cet attachement à la terre algérienne, à ce qu'elle révèle d'indissolublement lié à des « origines », en un geste là encore très barrésien. Camus reconnaît cette importance pour lui de la « terre » algérienne au moment de la remise du prix Nobel : « Je suis simplement reconnaissant au Comité Nobel d'avoir voulu distinguer un écrivain français d'Algérie. Je n'ai jamais rien écrit qui ne se rattache, de près ou de loin, à la terre où je suis né. C'est à elle, et à son malheur, que vont toutes mes pensées[1]. » Il y a bien une tendance ici à « essentialiser », en fonction d'une « origine », un rapport qui aurait dû être considéré, par un philosophe de l'absurde conséquent, comme purement contingent.

On retrouve une ambiguïté du même ordre dans un article d'avril 1940 que Camus écrit sur la « querelle des héritiers » de Barrès. Il y répond à Mauriac qui cherchait, dans un article paru peu avant, les nouveaux héritiers de Barrès ; pour Camus, des figures comme Montherlant, Malraux ou Aragon – considérés par Mauriac comme les vrais héritiers de l'écrivain lorrain – n'ont pas besoin de trouver leur légitimité pour écrire en se référant à l'exemple barrésien. Barrès ne peut plus être tenu pour un exemple pertinent, et il aurait été dépassé depuis longtemps par ses disciples : « …on voudrait ressusciter Barrès et Barrès n'a plus rien à faire parmi nous[2]. » Toutefois, si Barrès n'est plus exemplaire, c'est parce qu'il aurait été incapable de se conformer à sa propre morale de l'héroïsme ; il serait resté fondamentalement un « esthète ». Ce sont ses disciples hétérodoxes qui auraient su, eux, réaliser les exigences de l'éthique qu'il avait posée dans son œuvre : « …à coup sûr, l'homme qui écrivit *le Secret de Tolède* ne peut être que grandi par des hommes qui, de Malraux à Montherlant, ont transformé en une exaltante règle de vie l'éthique que lui-même n'avait magnifiée que sur le papier[3]. » Camus, là encore, ne condamne pas le « barrésisme » en soi, mais les insuffisances de l'esthète, son défaut d'exemplarité – qui lui paraissent d'autant plus regrettables au moment où doivent se mobiliser les intellectuels :

> On doit le dire maintenant : à sa façon, qui fut émouvante quelquefois, Barrès a été un esthète du patriotisme comme il le fut de l'individualisme. C'est la seule constance profonde qu'on puisse lui reconnaître. Quel que soit son parti cependant,

[1] *Ibid.*, p. 1892, note 1 au « Discours de Suède ».
[2] « Maurice Barrès et la querelle des "héritiers". Mauriac, Malraux, Montherlant, loin du "Jardin de Bérénice" » (*La Lumière*, 5 avril 1940), dans *Essais*, *op. cit.*, p. 1401.
[3] *Ibid.*, p. 1403.

> ce genre d'hommes nous est aujourd'hui inutile. Ni la vraie guerre ni surtout la vraie paix ne se sont jamais faites dans le jardin de Bérénice[1].

Camus, à sa manière (qui n'est pas vraiment celle d'Aragon), assure en fait la survie du « barrésisme » en le condamnant (c'est-à-dire en fustigeant un des aspects de sa posture), pour l'adapter à un contexte de guerre qui semble plus que jamais en légitimer les principes fondamentaux – comme l'exemplarité et le principe de responsabilité.

Avec ces exemples, on atteint sans doute le point final d'une certaine réception de Barrès, celle qui ne relève pas de sa famille idéologique. Aux yeux des existentialistes, son image commence à tourner définitivement au stéréotype négatif, et les traditions textuelles qui se développaient depuis plusieurs décennies autour de son œuvre et de sa personne – pastiches et « hommages irrespectueux » – tendent à faire place à des attaques beaucoup plus frontales et à des bilans sans concession sur cet héritage. À la manière en quelque sorte de Gide, on a intégré les éléments récupérables de cet héritage, mais pour se défaire d'une origine posturale devenue encombrante, voire inutile. Barrès, même comme ennemi idéologique, ne fascine plus.

Bien entendu, avec la montée des totalitarismes, l'écrivain nationaliste se trouve rattaché à une famille idéologique qui rend la fréquentation de son œuvre problématique. Après 1945, le pôle dominant du champ littéraire, alimenté essentiellement par les écrivains issus de la Résistance, bascule à gauche, en un mouvement inverse de celui analysé vingt ans plus tôt par Thibaudet. Sans doute devient-il nécessaire, dans ce contexte, de procéder à une révision des gloires d'hier et de ces « vérités littéraires » qui ont conduit à la catastrophe : Barrès ne semble pas sortir indemne de cette reconfiguration du patrimoine littéraire par les écrivains eux-mêmes, comme en témoignent les articles sceptiques, voire hostiles, qui paraissent au moment de célébrer les vingt-cinq ans de sa mort. Aragon est alors bien seul à proclamer publiquement sa fidélité à l'écrivain lorrain.

Bien sûr, l'obsolescence du style « Belle Époque » de Barrès n'a pas été pour rien dans le discrédit progressif de son œuvre. Mais on doit aussi faire une place à un phénomène plus profond, et pour le coup transidéologique, dans cet « éloignement » de l'écrivain

[1] *Ibid.*, p. 1403-1404.

lorrain après 1945, même si les autres facteurs suffiraient déjà à l'expliquer. En fait, ces raisons touchent plutôt les « descendants », orthodoxes ou non, de Barrès. La réception, dans les deux décennies d'après-guerre, de Gide, d'Aragon, de Delteil, de Montherlant, et même des existentialistes que nous venons de citer va souffrir d'un changement de paradigme dans la conception de la « fonction-auteur ». Barrès et sa large descendance ont représenté en effet une façon de vivre l'interlocution littéraire, passant par la personne même de l'auteur, qui prend fin avec le soupçon généralisé porté sur cette « autorité » personnelle incarnée, et à prétention charismatique.

C'est pourquoi de nombreux traits qui définissent le « barrésisme », et que nous avons mis en évidence tout au long de notre étude, paraissent progressivement appartenir à des positions d'arrière-garde, face à l'émergence de nouveaux courants littéraires et de nouvelles « postures ». Avec l'œuvre théorique et littéraire de Blanchot, avec le Nouveau Roman puis Tel Quel, l'avant-garde annonce, sous différentes formes, la disparition de l'auteur. Parallèlement, on conteste aussi le schéma traditionnel de l'intellectuel et sa prise de parole autorisée, dans sa modalité sartrienne comme dans ses versions antérieures. On semble admettre comme un présupposé irréfutable la séparation radicale faite par Proust entre « moi social » et « moi créateur » – une distinction qui jette le discrédit sur l'idée même d'une « incarnation » de l'œuvre dans la personne de l'auteur. Les corollaires de la conception barrésienne de la littérature sont voués ainsi à l'obsolescence, même chez ses héritiers. Désormais, le caractère « fusionnel » de son modèle de lecture semble au mieux naïf, au pire le véhicule de présupposés politiquement pernicieux – et on a vu qu'il sous-tendait aussi, en effet, son esthétique nationaliste. L'œuvre n'est plus considérée comme une « révélation », qui pousse son lecteur à rencontrer l'écrivain et à établir avec lui un échange privilégié ; elle est au contraire ce qui inquiète, déroute, met en rapport avec une altérité dérangeante. Le principe de responsabilité, l'exemplarité éthique (qu'elle soutienne les morales dominantes ou qu'elle s'y oppose, comme chez Gide), le culte du « style » comme reflet d'un *ethos* paraissent eux aussi incongrus aux yeux de jeunes auteurs peu soucieux de préoccupations morales et d' « exemplarité » magistrale.

Plus généralement, la croyance dans une certaine performativité de l'écriture – qui allait de pair avec la tentation politique de l'écrivain, son désir d'agir sur la cité *à partir de* sa position de littérateur – devient sujette à caution. Dans tous les cas, les écrivains d'avant-garde, de Philippe Sollers à Alain Robbe-Grillet en passant par Barthes, ne demandent

plus aux textes d'agir directement sur les lecteurs, et partant sur le monde. Dès lors triomphent des approches de la littérature qualifiées parfois de « formalistes » qui, dans leur diversité, condamnent le primat – néo-romantique – de l'auteur[1]. On voit ainsi que, en plus des raisons proprement idéologiques, ce changement profond dans les conceptions admises de la modernité littéraire ne pouvait que compromettre, dans la seconde moitié du XX^e^ siècle, la survie de Barrès en tant que scénario auctorial fondant de nouvelles postures d'écrivain.

Barrès et sa postérité ont en fait représenté un phénomène paradoxal, et aux conséquences en quelque sorte inverses de celles induites par la « mort de l'auteur » à l'ère « textualiste » : avec le primat de l'auteur, c'était en quelque sorte la mort de l'œuvre qui s'annonçait[2]. Le « style » est certes valorisé par les barrésiens, mais le style, c'est l'homme même, comme on se plaît alors à le répéter à la suite de Buffon. Certes, Gide, Thibaudet, Aragon, Breton ou encore Delteil ne conçoivent pas la littérature sous le même angle ; mais ils partagent tout de même un point commun, qui les unit en même temps au modèle barrésien : c'est la valorisation commune de l'auteur, de ce qu'il représente, de son « style » comme vertu éthique, de son attitude générale ; bref, de l'écrivain comme « styliste » de son existence. À l'inverse, on connaît l'histoire – il est vrai, elle-même ambiguë – de l'effacement auctorial des écrivains appartenant à la tradition mallarméenne, qui irait du poète du *Coup de dés* aux avant-gardes des années 1960, en passant par Valéry et Paulhan. Pour le dire un peu schématiquement, l'œuvre est, dans cette tradition, davantage une occasion pour le poète ou le romancier de « s'impersonnaliser » que le truchement transparent (même si *in fine* plutôt énigmatique) d'un auteur omniprésent, cherchant à « communier » avec des sensibilités parentes, elles-mêmes survalorisées dans l'horizon d'attente de l'œuvre.

Le « barrésisme » se présente donc, à posteriori – et encore une fois abstraction faite de sa dimension purement idéologique – comme une impasse de l'histoire littéraire. Il serait en quelque sorte, à l'orée du XX^e^ siècle, une résurgence du romantisme – résurgence

[1] Sur cet « enfermement [des écrivains] dans la forme », voir William Marx, *L'Adieu à la littérature. Histoire d'une dévalorisation (XVIII^e^-XX^e^ siècle)*, Paris, Éditions de Minuit, 2005, p. 81-104.

[2] Un refus de l'œuvre déjà perceptible à l'époque romantique (notamment dans la génération de Musset), comme le révèle José-Luis Diaz à propos de nombreux romantiques « mineurs » : « L'attitude ironico-fantaisiste impose […] à l'écrivain un rapport spécifique à son œuvre. L'auteur la traite comme un objet de peu qui gagne à rester inachevé, pour garder trace du mouvement qui l'a engendrée. » (*L'écrivain imaginaire*, *op. cit.*, p. 555)

inquiète et fragile malgré son assurance affichée. Par la suite, le voilà la victime d'une dévalorisation généralisée de l'auteur et des esthétiques qui assurent son « exemplarité » et son « autorité ». Mais comme on le sait, les échecs esthétiques en disent parfois aussi long que les réussites sur nos pratiques modernes de la littérature, du moins sur la nostalgie de leurs possibilités avortées.

BIBLIOGRAPHIE

I. ŒUVRES DE MAURICE BARRÈS

Romans et voyages (tome I et II), édition établie par Vital Rambaud, Paris, Robert Laffont, coll. « Bouquins », 1994.

L'Œuvre, tome I, annotée par Philippe Barrès, Paris, Club de l'honnête homme, 1965.

Stanislas de Guaïta (1861-1898) : un rénovateur de l'occultisme, Paris, Chamuel, 1898

Le Quartier latin : ces messieurs, ces dames, Paris, Dalou, 1888.

Huit jours chez M. Renan/Trois stations de psychothérapie/Toute licence sauf contre l'amour, Paris, Emile-Paul, 1913.

Une Enquête aux pays du Levant, Paris, Plon-Nourrit, 1923.

Les Diverses Familles spirituelles de la France, Paris, Plon, 1930.

Scènes et doctrines du nationalisme, Paris, Juven, 1902.

La Grande Pitié des églises de France, texte introduit et établi par Michel Leymarie et Michela Passini, Villeneuve d'Ascq, Presses universitaires du Septentrion, 2012.

Mes Cahiers, tome I (janvier 1896-novembre 1904), préface d'Antoine Compagnon, Sainte Marguerite-sur-Mer, Éditions des Équateurs, 2010.

Mes Cahiers (1896-1923), présenté Par Guy Dupré, Paris, Plon, 1994.

Mes Cahiers, XIII (juin 1920- janvier 1922), Plon, 1950.

N'importe où hors du monde, Paris, Le Club des Éditeurs/Plon, 1958.

II. ARTICLES DE MAURICE BARRÈS

« Les Hommes de la jeune France, Anatole France », *Jeune France*, 1er février 1883, p. 589-610.

« Psychologie contemporaine : (La Sensation en littérature). La Folie de Charles Baudelaire », *Les Taches d'encre* (n°1, 5 novembre 1884/n°2, 5 décembre 1884), dans *L'Œuvre de Maurice Barrès*, annotée par Philippe Barrès, Paris, Club de l'Honnête Homme, 1965, tome I, p. 387-401 (n°1, 5 novembre 1884) et p. 432-442 (n°2, 5 décembre 1884).

« Chronique parisienne » sur *Les Déliquescences* de Jean Vicaire et Henri Beauclair, *La Vie moderne*, 8 août 1885.

« L'esthétique de demain : l'Art suggestif », *De Nieuwe Gids. Tweemaandelijksch Tijdschrift voor Letteren, Kunst en Wetenschap*, Amsterdam, octobre 1885, p. 140-149.

« M. le Général Boulanger et la nouvelle génération », *La Revue indépendante*, avril 1888, p. 55-63.

« La Sensibilité d'Henri Chambige », *Le Figaro*, 11 novembre 1888.

« De l'utilité des injures », *La Figaro*, 12 août 1890.

« Jean Moréas, symboliste », *Le Figaro*, 25 décembre 1890.

« Lettre-Manifeste », *La Plume*, 1er avril 1891.

« Philosophie du crime », *Le Journal*, 10 décembre 1893.

« Sautez, petits ! », *Le Journal*, 15 décembre 1893.

« Réflexions », *La Cocarde*, 5 septembre 1894.

« Opprimés et Humiliés », *La Cocarde*, 14 septembre 1894.

« La Question des "intellectuels" », *La Cocarde*, 20 septembre 1894.

« Zola à Rome », *La Cocarde*, 6 novembre 1894.

« Dreyfus sera décoré », *La Cocarde*, 1er décembre 1894.

« Écoutons l'accusé », *La Cocarde*, 8 décembre 1894.

« La Glorification de l'énergie », *La Cocarde*, 19 décembre 1894.

« La parade de Judas », *La Cocarde*, 6 janvier 1895.

« Bienfaisance de l'ironie », *La Cocarde*, 14 février 1895.

« L'intellectuel et la politique », *La Cocarde*, 24 février 1895.

« Histoire intérieure d'un journal », *La Revue encyclopédique*, 15 novembre 1895.

« Les funérailles de Verlaine », *Le Figaro*, 10 janvier 1896.

« Discours au nom de la jeunesse littéraire » (Obsèques de Verlaine), *La Plume*, 1er février 1896.

« La Protestation des Intellectuels ! », *Le Journal*, 1er février 1898.

« Réponse à M. René Doumic. Pas de veau gras ! », *Le Journal*, 8 février 1900.

« Salut à de jeunes écrivains », *Les Nouvelles littéraires*, 21 juillet 1923.

III. CORRESPONDANCE DE MAURICE BARRÈS

Maurice BARRÈS, *Le Départ pour la vie* (correspondance avec Stanislas de Guaïta et Léon Sorg), Paris, Plon, 1961.

Maurice BARRÈS, Charles Maurras, *La République ou le Roi*, Paris, Plon, 1970.

Léon DUBREUIL, « Lettres de Maurice Barrès à Charles Le Goffic. La revue *Les Chroniques* », *Annales de Bretagne*, 58, 1951, p. 19-88.

Lettres reçues par BARRÈS (Fonds Barrès, BnF, NAF 28 210) :

Maurice BEAUBOURG ; Jean COCTEAU ; Romain COOLUS ; Pierre DRIEU LA ROCHELLE ; Félix FÉNÉON ; Henri FRANK ; Jean GRAVE ; Jean SCHOPFER ; Gustave KAHN ; Ernest LA JEUNESSE ; Camille MAUCLAIR ; Lucien MUHLFELD ; Thadée NATANSON ; Charles PÉGUY ; Pierre QUILLOT ; Philippe SOUPAULT ; Albert THIBAUDET.

IV. OUVRAGES BIBLIOGRAPHIQUES

Florence CALLU, Marie-Odile GERMAIN (dir.), *Correspondance de Maurice Barrès : inventaire des lettres reçues, 1874-1923*, Paris, Bibliothèque nationale, 1992.

Alphonse ZARACH, *Bibliographie barrésienne*, Paris, Presses universitaires de France, 1951.

Trevor FIELD, *M. Barrès : A Selective Critical Bibliography (1948-1979)*, Londres, Grant and Cutler, 1982.

V. ESSAIS, TÉMOIGNAGES ET SOUVENIRS DE CONTEMPORAINS

Paul ADAM, *Symbolistes et décadents*, texte établi par Michael Pakenham, Exeter, University of Exeter, 1989.

Anatole BAJU, « Boulanger hué par la jeunesse française », *Le Décadent*, 1er mai 1888.

—, « Le général Boulanger et la littérature », *Le Décadent*, 15 janvier 1889.

—, « Décadents et symbolistes », *Le Décadent*, 15 novembre 1888.

—, « M. Boulanger c'est l'ennemi », *Le Décadent*, 15 mai 1888.

—, « Orientation », *Le Décadent*, 15 mars 1889.

Georges BERNARD-KAHLER, « La littérature dans la politique », *L'Ermitage*, septembre 1891.

Paul BOURGET, *Quelques témoignages*, Paris, Plon, 1928.

—, « Un roman d'analyse : *Sous l'œil des barbares*, par Maurice Barrès », *Journal des débats*, 3 avril 1888.

Willem BYVANCK, *Un Hollandais à Paris en 1891 : sensations de littérature et d'art*, Paris, Perrin, 1892.

Félicien CHAMPSAUR, « La bonne aventure – Maurice Barrès », *Le Figaro. Supplément littéraire*, 2 novembre 1889.

Jean COCTEAU, « Barrès n'est pas mort », *Les Nouvelles Littéraires*, 8 décembre 1923.

—, *La Noce massacrée (Souvenirs). 1. Visites à Maurice Barrès*, Éditions de La Sirène, 1921.

—, *Le Rappel à l'ordre*, Paris, Stock, 1926.

Achille DELAROCHE, « Les Annales du Symbolisme », *La Plume*, 1er janvier 1891.

René DOUMIC, « Le Bilan d'une génération », *Revue des Deux Mondes*, 15 janvier 1900.

Anatole FRANCE [GÉRÔME], « Courrier de Paris – M. Maurice Barrès, prosateur décadent et député de Nancy », *L'Univers illustré*, 19 octobre 1889.

Remy de GOURMONT, *Le Deuxième Livre des masques*, Paris, Société du Mercure de France, 1898.

Jules HURET, *Enquête sur l'évolution littéraire*, Paris, Charpentier, 1891.

—, *Interviews de littérature et d'art*, Paris, Éditions Thot, 1984.

Gustave KAHN, « Maurice Barrès, Melchior de Vogüé, etc. », *La Société Nouvelle*, mars 1892.

—, « La Vie mentale – Maurice Barrès », *La Société nouvelle*, décembre 1894.

Francis LAUR, *L'Époque Boulangiste Illustrée. Essai d'histoire (1886-1887)*, Paris, Le Livre à l'auteur, 1914.

Jules LEMAITRE, *Les Contemporains : études et portraits littéraires. Cinquième série*, Paris, Lecène, Oudin et Cie, 1896.

—, « L'Ennemi des lois », *Le Figaro*, 22 novembre 1892.

Francis MAGNARD, « M. Maurice Barrès », *Le Figaro*, 11 mai 1888.

Maurice MARTIN DU GARD, *Les Mémorables* (1918-1945), Paris, Gallimard, 1999 [1957].

Camille MAUCLAIR, « Notes éparses sur le barrésisme », *La Revue indépendante*, février 1892.

—, « Sensibilité du sceptique. A propos de Maurice Barrès », *Mercure de France*, décembre 1894.

François MAURIAC, *La Rencontre avec Barrès* [1945], dans *Œuvres autobiographiques*, édition présentée, établie et annotée par François Durand, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1990, p. 169-213.

Henry de MONTHERLANT, « Barrès s'éloigne », *Aux Fontaines du désir*, Paris, Gallimard, 1954, p. 53-75.

Charles MORICE, *La Littérature de tout à l'heure*, Paris, Perrin, 1889.

Charles-Louis PHILIPPE, « Lettres à Maurice Barrès », *La NRF*, n°16, avril 1910.

RACHILDE, *Portraits d'hommes*, Paris, Mercure de France, 1930.

Hugues REBELL, « L'Ennemi des lois », *L'Ermitage*, avril 1893.

Jules RENARD, *Journal. 1887-1910*, édition présentée et annotée par Henry Bouillier, Paris, Robert Laffont, coll. « Bouquins », 1990.

SYBIL [Charles BENOIST], « Croquis parlementaires (1). M. Maurice Barrès », *Revue bleue*, 23 novembre 1889.

Jérôme et Jean THARAUD, *Mes années chez Barrès*, Paris, Plon, 1928.

VI. ARTICLES DES COLLABORATEURS DE *LA COCARDE*

Maurice BEAUBOURG, « Le théâtre de "l'Œuvre" », *La Cocarde*, 8 septembre 1894.

L. BERNARDINI, « Sarah Bernhardt et le Préraphaélisme », *La Cocarde*, 12 novembre 1894.

Paul BRULAT, « Ce dont souffre le jeune homme moderne », *La Cocarde*, 2 octobre 1894.

Eugène FOURNIÈRE, « Le socialisme et les intellectuels », *La Cocarde*, 10 décembre 1894.

Alfred GABRIEL, « Les Intellectuels », *La Cocarde*, 21 septembre 1894.

Edmond HARAUCOURT, « Compte rendu sur l'Exposition Puvis de Chavannes », *La Cocarde*, 20 octobre 1894.

Gustave KAHN, « Chronique - Histoires de Philistins », *La Cocarde*, 4 octobre 1894.

—, « La mode américaine », *La Cocarde*, 16 décembre 1894.

Paul LAGARDE, « Le socialisme dans la littérature », *La Cocarde*, 20 décembre 1894.

Ernest LA JEUNESSE, « Le parti de la vie », *La Cocarde*, 12 janvier 1895.

Camille MAUCLAIR, « Un projet d'association artistique », *La Cocarde*, 24 septembre 1894.

—, « Les Musées nuisibles », *La Cocarde*, 3 octobre 1894.

—, « Humilité des parlementaires », *La Cocarde*, 16 octobre 1894.

—, « La Chambre oubliée », *La Cocarde*, 10 octobre 1894.

—, « Les crincrins politiques », *La Cocarde*, 24 octobre 1894.

—, « Pour les intellectuels », *La Cocarde*, 28 novembre 1894.

—, « Le coin calme », *La Cocarde*, 4 janvier 1895.

—, « L'honneur et la Croix », *La Cocarde*, 9 janvier 1895.

Charles MAURRAS, « À propos de "Protectionnisme littéraire" », *La Cocarde*, 29 novembre 1894.

Lucien MUHLFELD, « Libérons le roman ! », *La Cocarde*, 2 décembre 1894.

VII. ÉTUDES SUR BARRÈS

Maurice Barrès, Actes du colloque organisé par la faculté des lettres et des sciences humaines de l'université de Nancy, *Annales de l'Est*, 1963.

Michel BEAUJOUR, « Exemplary Pornography : Barrès, Loyola and the Novel », Susan SULEIMAN et Inge CROSMAN (dir.), *Reader in the Text*, Princeton University Press, 1980, p. 325-349.

Claire BOMPAIRE-EVESQUE, « Paul Bourget collaborateur de Maurice Barrès », *Revue d'Histoire littéraire de la France*, n°2, 1992, p. 224-245.

François BROCHE, *Barrès*, Paris, Lattès, 1987.

Émilien CARASSUS, *Barrès et sa fortune littéraire,* Bordeaux, Ducros, 1970.

Pierre-Georges CASTEX, *Horizons romantiques*, Paris, Corti, 1983.

Pierre CITTI, « Une élection d'écrivain à l'âge symboliste », *Romantisme,* 2007/1, n° 135, p. 49-60.

—, « Prisons fin de siècle : prisons pour rire, prisons pour mourir. Sur *L'Ennemi des lois* de Maurice Barrès », *Romantisme,* 2004/4, n° 126, p. 53-64.

Henri CLOUARD, *« La Cocarde » de M. Barrès*, Paris, Nouvelle librairie nationale, 1910.

Jean-Pierre COLIN, *Maurice Barrès, le Prince oublié*, Gollion, Infolio, 2009.

Olivier DARD, Michel GRUNEWALD, Michel LEYMARIE et Jean-Michel WITTMANN (dir.), *Maurice Barrès, la Lorraine, la France et l'étranger*, Berne, Peter Lang, 2011.

Maurice DAVANTURE, *La Jeunesse de Maurice Barrès (1862-1888)*, Paris, Champion, 1975.

Jean-Marie DOMENACH, *Barrès par lui-même*, Paris, Seuil, coll. « Écrivains de toujours », 1954.

C. Stewart DOTY, *From Cultural Rebellion to Counterrevolution : The Politics of Maurice Barrès*, Ohio University Press, Athens, 1976.

Uri EISENZWEIG, *Naissance littéraire du fascisme*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « La librairie du XXIe siècle », 2013.

Ida-Marie FRANDON, *Barrès précurseur*, Paris, Lanore, 1983.

Emmanuel GODO, *La Légende de Venise. Barrès et la tentation de l'écriture*, Villeneuve d'Ascq, Presses Universitaires du Septentrion, 1996.

—, *Ego Scriptor : Maurice Barrès et l'écriture de soi*, Paris, Éd. Kimé, 1997.

André GUYAUX, Joseph JURT et Robert KOPP (dir.), *Barrès, une tradition dans la modernité*, Actes du colloque de Mulhouse, Bâle et Fribourg-en-Brisgau, Paris, Honoré Champion, 1991.

Jean-Guichard MEILI, « La bibliothèque de Barrès », *Revue de la Bibliothèque nationale*, n°10, 1983, p. 19-29.

Denis PERNOT, « Chez M. Barrès », *Revue des sciences humaines*, 2008, n°292, p. 107-122.

—, « Mort d'un écrivain préféré… Les nécrologies de Maurice Barrès », *Fabula-LhT*, n° 4, « L'écrivain préféré », mars 2008, consulté en ligne sur :

http://www.fabula.org/lht/4/pernot.html.

—, « Les limites de la communauté *NRF*, 1900-1925. Autour de Maurice Barrès et de la querelle du peuplier », *« La Nouvelle Revue française ». Les colloques du centenaire (Paris, Bourges, Caen)*, Paris, Gallimard, 2013, p. 181-193

Vital RAMBAUD, « Maurice Barrès : un antimoderne malgré lui ? », Marie-Catherine HUET-BRICHARD, Helmut METER, *La Polémique contre la modernité. Antimodernes et réactionnaires*, Paris, Classiques Garnier, 2011, p. 181-192.

—, « Cocteau : un enfant terrible chez les barrésiens », *Revue d'Histoire littéraire de la France*, n°4, décembre 2013, p. 906-920

Zeev STERNHELL, *Maurice Barrès et le nationalisme français*, Bruxelles, Éditions Complexes, 1985.

Jean-Michel WITTMANN, *Barrès romancier. Une nosographie de la décadence*, Paris, Honoré Champion, 2000.

Jean-Michel WITTMANN, « Paul Nizan critique et romancier face à l'héritage de Maurice Barrès : un inventaire avant liquidation », *Aden. Paul Nizan et les années trente*, n°8, octobre 2009, p. 305-322.

VIII. HISTOIRE LITTÉRAIRE

Marc ANGENOT, *La Parole pamphlétaire. Typologie des discours modernes*, Paris, Payot, 1982.

Paul ARON, « Sur les pastiches de Proust », *COnTEXTES*, 1/2006, mis en ligne le 15 septembre 2006.

François AZOUVI, *La Gloire de Bergson. Essai sur le magistère philosophique*, Paris, Gallimard, coll. « Essais », 2007.

Wolfgang BABILAS, « La querelle des mauvais maîtres », *Romanische Forschungen*, 98, 1986, p. 120-152.

Emilien CARASSUS, *Le Snobisme et les lettres françaises, de Paul Bourget à Marcel Proust (1884-1914)*, Paris, Armand Colin, 1966.

Alban CERISIER, *Une histoire de La NRF*, Paris, Gallimard, 2009.

Christophe CHARLE, *La Crise littéraire à l'époque du naturalisme : roman, théâtre et politique. Essai d'histoire sociale des groupes et des genres littéraires*, Paris, Presses de l'École normale supérieure, 1979.

Pierre CITTI, *Contre la décadence. Histoire de l'imagination française dans le roman, 1890-1914*, Paris, Presses Universitaires de France, 1987.

—, « L'Affaire en littérature : Le système de l'imagination littéraire des années 1890 », Michel DROUIN (dir.), *L'Affaire Dreyfus de A à Z*, Flammarion, 1994, p. 424-428.

—, *La Mésintelligence : essais d'histoire de l'intelligence française du symbolisme à 1914*, Saint-Etienne, Éd. des Cahiers intempestifs, 2000.

Antoine COMPAGNON, *La Troisième République des Lettres*, Paris, Seuil, 1983.

—, *Les Antimodernes, de Joseph de Maistre à Roland Barthes*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque des Idées », 2005.

Yaël DAGAN, La Nouvelle Revue française *entre guerre et paix (1914-1925)*, Paris, Tallandier, 2008.

Vincent DEBAENE, Jean-Louis JEANNELLE, Marielle MACÉ et Michel MURAT (dir.), *L'Histoire littéraire des écrivains*, Paris, PUPS, 2013.

Paul DELSEMME, *Teodor de Wyzewa et le cosmopolitisme littéraire en France à l'époque du symbolisme*, Bruxelles, Presses universitaires de Bruxelles, 1967.

Nicolas DI MÉO, *Le Cosmopolitisme dans la littérature française. De Paul Bourget à Marguerite Yourcenar*, Genève, Droz, 2009

Jean-Pierre DUFIEF, « Un anarchisme teinté d'occultisme : Paul Adam », Alain PESSIN et Patrice TERRONE (dir.), *Littérature et anarchie*, Toulouse, Presses universitaires du Mirail, 1998, p. 411-426.

Jean-Paul GOUJON, « Ernest La Jeunesse », *L'Etoile-absinthe*, 23e et 24e tournée, Société des Amis d'Alfred Jarry, 1984, p. 49-52.

Caroline GRANIER, *Les Briseurs de formules. Les écrivains anarchistes en France à la fin du XIXe siècle*, Coeuvres, Ressouvenances, 2008.

André GUYAUX, *Baudelaire. Un demi-siècle de lectures des Fleurs du mal (1855-1905)*, Paris, Presses Universitaires Paris-Sorbonne, 2007.

Marie-Catherine HUET-BRICHARD, Helmut METER, *La Polémique contre la modernité. Antimodernes et réactionnaires*, Paris, Classiques Garnier, 2011

Laurent JENNY, *La Fin de l'intériorité. Théorie de l'expression et invention esthétique dans les avant-gardes françaises (1885-1935)*, Paris, Presses Universitaires de France, coll. « Perspectives littéraires », 2002.

—, *Je suis la révolution : histoire d'une métaphore (1830-1975)*, Paris, Belin, 2008.

Robert JOUANNY, « Mœurs et stratégies littéraires de l'*avant-siècle* », dans Pierre BRUNEL, Jean BURGOS, Claude DEBON, Louis FORESTIER (dir.), *L'Esprit nouveau dans tous ses états. Hommage à Michel Décaudin*, Paris, Minard, 1986, p. 27-38.

Joseph JURT, « Les mécanismes de constitution de groupes littéraires : l'exemple du symbolisme », *Neophilologus*, vol. 70, n°1, janvier 1986, p. 20-33.

Michel LEYMARIE, « Trois enquêtes et un hommage », Olivier DARD, Michel LEYMARIE, Neil MCWILLIAM (dir.), *Le maurrassisme et la culture. L'Action française. Culture, société, politique (III)*, Villeneuve d'Ascq, Presses Universitaires du Septentrion, 2010, p 249-266.

William MARX (dir.), *Les Arrière-gardes au XX^e^ siècle. L'autre face de la modernité esthétique*, Paris, Presses universitaires de France, 2004.

—, *L'Adieu à la littérature. Histoire d'une dévalorisation (XVIII^e^-XX^e^ siècle)*, Paris, Éditions de Minuit, 2005.

Marielle MACÉ, *Le Temps de l'essai. Histoire d'un genre en France au XX^e^ siècle*, Paris, Belin, coll. « L'Extrême contemporain », 2006.

Michel MANSUY, *Un moderne, Paul Bourget. De l'enfance au* Disciple, Besançon, Jacques et Demontrond, 1961.

Jérôme MEIZOZ, *L'Âge du roman parlant (1919-1939). Écrivains, critiques, linguistes et pédagogues en débat*, Genève, Droz, 2001.

Guillaume MÉTAYER, *Anatole France et le nationalisme littéraire. Scepticisme et tradition*, Paris, Éditions du Félin, 2011.

Denis PERNOT, *Le Roman de socialisation (1889-1914)*, Paris, Presses universitaires de France, coll. « Écriture », 1998.

—, *La Jeunesse en discours (1880–1925). Discours social et création littéraire*, Paris, Honoré Champion, 2007.

Jean PIERROT, *L'Imaginaire décadent (1880-1900)*, Paris, PUF, 1977.

Rémy PONTON, « Naissance du roman psychologique. Capital culturel, capital social et stratégie littéraire à la fin du XIX^e^ siècle », *Actes de la recherches en sciences sociales*, n°4, juillet 1975, p. 66-81.

Nicole RACINE-FURLAUD, « Du mouvement à la revue *Clarté* : jeunes intellectuels "révolutionnaires" de la guerre et de l'après-guerre (1916-1925) », dans Jean-François Sirinelli (dir.), *Générations intellectuelles. Cahiers de l'Institut d'Histoire du Temps Présent*, n° 6, novembre 1987, p. 19-28.

Noël RICHARD, *Le Mouvement décadent : dandys, esthètes et quintessents*, Paris, Nizet, 1968.

Gisèle SAPIRO, *La Guerre des écrivains (1940-1953)*, Paris, Fayard, 1999.

—, « La responsabilité de l'écrivain : de Paul Bourget à Jean-Paul Sartre », Michael Einfalt, Joseph Jurt, *Le texte et le contexte. Analyses du champ littéraire français*, 2002, Berlin, Arno Spitz, 2002, p. 219-240.

Susan Rubin SULEIMAN, *Le Roman à thèse ou l'autorité fictive*, Paris, Presses universitaires de France, coll. « Écriture », 1983.

Anne-Marie THIESSE, *Écrire la France. Le mouvement littéraire régionaliste de langue française entre la Belle Époque et la Libération*, Paris, Presses Universitaires de France, 1991.

Simonetta VALENTI, *Camille Mauclair, homme de lettres fin-de-siècle : critique littéraire, œuvre narrative, création poétique et théâtrale*, Milan, V&P Università, 2003.

Yoan VÉRILHAC, *La Jeune Critique des petites revues symbolistes*, Publications de l'Université de Saint-Etienne, 2010.

Isabelle de WYZEWA, *La Revue wagnérienne : essai sur l'interprétation esthétique de Wagner en France*, Paris, Perrin, 1934.

IX. HISTOIRE POLITIQUE ET HISTOIRE DES INTELLECTUELS

Benedict ANDERSON, *L'Imaginaire national : réflexions sur l'origine et l'essor du nationalisme*, Paris, La Découverte/Poche, 2013.

Christophe CHARLE, *Naissance des « intellectuels » (1880-1900)*, Paris, Éditions de Minuit, 1990.

Larry PORTIS, *Les Classes sociales en France. Un débat inachevé (1789-1989)*, Paris, Les Éditions Ouvrières, 1988.

Henry ROUSSO, *Le Syndrome de Vichy, de 1944 à nos jours*, Paris, Seuil, coll. « Points/Histoire », 1990.

Jean-François SIRINELLI, *Intellectuels et passions françaises. Manifestes et pétitions au XX^e siècle*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1996.

Jean-François SIRINELLI, Pascal ORY, *Les Intellectuels en France*, Paris, Armand Colin, 2002.

Richard SONN, *Anarchism and Cultural Politics in Fin de Siècle France*, Lincoln/Londres, University of Nebraska Press, 1989.

Zeev STERNHELL, *La Droite révolutionnaire (1885-1914). Les origines françaises du fascisme*, Paris, Gallimard, coll. « Folio/Histoire », 1997.

—, *Ni droite, ni gauche : l'idéologie fasciste en France*, Paris, Fayard, 2000.

Anne-Marie THIESSE, *La Création des identités nationales. Europe XVIII^e^-XX^e^ siècle*, Paris, Seuil, coll. « Points », 2001.

Eugen WEBER, *L'Action française*, trad. de l'anglais par Michel Chrestien, Paris, Hachette, coll. « Pluriel », 1990.

—, *La Fin des terroirs. La modernisation de la France rurale (1870-1914)*, Paris, Arthème Fayard, coll. « Complexe », 2010 (1ère édition 1976).

Michel WINOCK, *Edouard Drumont et cie. Antisémitisme et fascisme en France*, Paris, Seuil, 1982.

—, *Le Siècle des intellectuels*, Paris, Seuil, coll. « Points », 1999 (première édition 1997).

— , « Retour sur le fascisme français. La Rocque et les Croix-de-Feu », *Vingtième Siècle*, n°90, avril-juin 2006, p. 3-27.

X. SOCIOLOGIE DE LA LITTÉRATURE ET THÉORIE LITTÉRAIRE

Harold BLOOM, *L'Angoisse de l'influence*, Paris, Éditions Aux Forges de Vulcain, 2013.

Jean-Claude BONNET, « Le fantasme de l'écrivain », dans *Poétique*, 1985, n°63, p. 259-277.

Pierre BOURDIEU, *Les Règles de l'art. Genèse et structure du champ littéraire*, Paris, Seuil, coll. « Points », 1998.

José-Luis DIAZ, *L'Écrivain imaginaire, Scénographies auctoriales à l'époque romantique*, Paris, Honoré Champion, coll. « Romantisme et Modernités », 2007.

Nathalie HEINICH, *Être écrivain : création et identité*, Paris, La Découverte, coll. « Armillaire », 2000.

Antoine LILTI, *Figures publiques. Célébrité et modernité (1750-1850)*, Paris, Fayard, coll. « L'épreuve de l'Histoire », 2014.

Jérôme MEIZOZ, *L'Œil sociologique et la littérature*, Genève, Slatkine Érudition, 2004.

—, *Postures littéraires. Mises en scène modernes de l'auteur,* Genève, Slatkine Érudition, 2007.

—, *La Fabrique des singularités. Postures littéraires II*, Genève, Slatkine Érudition, 2011.

Olivier NORA, « La visite au grand écrivain », dans *Les lieux de mémoire*, t. II (sous la dir. de Pierre Nora), Paris, Gallimard, 1986, p. 563-587.

Michel PICARD, *La Lecture comme jeu. Essai sur la littérature*, Paris, Éditions de Minuit, 1986.

David VRYDAGHS, *Michaux l'insaisissable. Socioanalyse d'une entrée en littérature*, Genève, Droz, 2008.

XI. ÉTUDES SUR LA REVUE BLANCHE ET SON ENTOURAGE

Cécile BARRAUD, *La Revue blanche (1891-1903) : la critique littéraire et la littérature en question*, Université Paris Diderot – Paris 7, 2007.

—, « La *Revue blanche* et le roman », *Loxias* 22, mis en ligne le 15 septembre 2008.

Olivier BARROT et Pascal ORY, *La Revue blanche. Histoire, anthologie, portraits*, Paris, Éditions de la Table Ronde, 2012.

Georges BERNIER, *La Revue blanche, ses amis, ses artistes*, Paris, Hazan, 1991.

Serge BERSTEIN, *Léon Blum*, Paris, Fayard, 2006.

Léon BLUM, *L'Œuvre*, I (1891-1905), Paris, Albin Michel, 1954.

—, *L'Œuvre*, IV, 2 (1937-1940), Paris, Albin Michel, 1965.

Paul-Henri BOURRELIER, *La Revue blanche : une génération dans l'engagement, 1890-1905*, Paris, Fayard, 2007.

Emilien CARASSUS, « Maurice Barrès et Léon Blum », *Cahiers Léon Blum, « Léon Blum avant Léon Blum : les années littéraires, 1892-1914 »*, n°23-24-25, 1988, p. 39-75.

Christophe CHARLE, « Léon Blum et le champ littéraire », *Cahiers Léon Blum, « Léon Blum avant Léon Blum : les années littéraires, 1892-1914 »*, n°23-24-25, 1988, p. 5-20.

Venita DATTA, « Un jeune dilettante : Léon Blum à la *Revue blanche*, 1892-1901 », *Cahiers Léon Blum, « Léon Blum avant Léon Blum : les années littéraires, 1892-1914 »*, n°23-24-25, 1988, p. 21-37.

A. B. JACKSON, *La Revue blanche (1889-1903). Origine, influence, bibliographie*, Paris, Minard, 1960.

Jean LACOUTURE, *Léon Blum*, Paris, Seuil, 1977.

Jean-Yves TADIÉ, *Marcel Proust. Biographie* (I), Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1996.

XII. ARTICLES DES COLLABORATEURS DE *LA REVUE BLANCHE*.

[ANONYME], « Protestation », *La Revue blanche*, 1er février 1898.

Léon BLUM, « Les progrès de l'Apolitique en France », *La Revue blanche,* juillet 1892.

—, « Declamatio suasoria », *La Revue blanche*, août-septembre 1892.

—, « Le Goût Classique », *La Revue blanche*, janvier 1894.

—, « Les livres », *La Revue blanche*, 1er mars 1897.

—, « Les livres », *La Revue blanche*, 15 novembre 1897

—, « Les Livres », *La Revue blanche*, mai 1899.

—, « M. Barrès : *Les Amitiés Françaises* », *Gil Blas*, 14 décembre 1903.

—, « M. Barrès : *Amori et Dolori sacrum* », *Gil Blas*, 23 mars 1903.

—, « M. Barrès : *Au service de l'Allemagne* », *L'Humanité*, 15 mai 1905.

—, « Le vrai monument de Maurice Barrès », *Le Populaire*, 25 septembre 1928.

Romain COOLUS, « Psychologie de l'élite. En éthique », *La Revue blanche*, janvier 1893.

Remy de GOURMONT, « Le Symbolisme », *La Revue blanche*, juin 1892.

Lucien HERR, « A M. Maurice Barrès », *La Revue blanche*, 15 février 1898.

Gustave KAHN, « Zola », *La Revue blanche*, 15 février 1898.

Ludovic MALQUIN, « L'An-archie », *La Revue blanche*, novembre 1891

—, « Notes sur obéir », *La Revue blanche*, avril 1892.

Lucien MUHLFELD, « La fin d'un art », *La Revue blanche* (série belge), octobre 1890.

—, « Chronique de la littérature », *La Revue blanche*, avril 1891 (série belge),

—, « Chronique de la littérature », *La Revue blanche*, avril 1891.

—, « Chronique de la littérature », *La Revue blanche*, octobre 1891.

—, « Chronique de la littérature », *La Revue blanche*, novembre 1891.

—, « Chronique de la littérature », *La Revue blanche*, décembre 1891

—, « Chronique de la littérature », *La Revue blanche*, janvier 1892.

—, « Chronique de la littérature », *La Revue blanche*, mars 1892.

—, « Chronique de la littérature », *La Revue blanche*, juin 1892.

—, « Une dame me dit… », *La Revue blanche*, décembre 1892.

—, « Billets graves *»*, *La Revue blanche*, janvier 1893.

—, « Chronique de la littérature », *La Revue blanche*, avril 1894

—, « Chronique de la littérature », *La Revue blanche*, décembre 1894.

—, « Sur la clarté », *La Revue blanche*, 15 juillet 1896.

Marcel PROUST, « Contre l'obscurité », *La Revue blanche*, 15 juillet 1896.

Jean SCHOPFER, « La Branche de Lilas », *La Revue blanche*, janvier 1892.

—, « Méthode », *La Revue blanche*, mars 1893.

Pierre VEBER, « Exercices d'exaltation - Notre ami Morges », *La Revue blanche*, octobre 1891.

—, « Alceste régénéré », *La Revue blanche*, mai 1892.

—, « Notes dramatiques », *La Revue blanche*, avril 1894.

XIII. ŒUVRES D'ANDRÉ GIDE

Essais critiques, édition présentée, établie et annotée par Pierre MASSON, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1999.

Romans et récits. Œuvres lyriques et dramatiques, tome I, édition sous la direction de Pierre MASSON avec la collaboration de Jean Claude, Alain Goulet, David H. Walker, Jean-Michel Wittmann, Paris, Gallimard, coll. « La Pléiade », 2009.

Journal (tome I), édition établie, présentée et annotée par Éric MARTY, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1996.

Journal (tome II), édition établie, présentée et annotée par Martine SAGAERT, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1997.

Souvenirs et voyages, édition présentée, établie et annotée par Pierre MASSON, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 2001.

Correspondance avec sa mère (1880-1895), édition établie, présentée et annotée par Claude Martin, Paris, Gallimard, 1988.

André GIDE, Jacques-Émile BLANCHE, *Correspondance (1892-1939)*, édition établie, présentée et annotée par Georges-Paul Collet, Paris, Gallimard, 1979.

André GIDE, Paul VALÉRY, *Correspondance (1890-1942)*, nouvelle édition établie, présentée et annotée par Peter Fawcett, Paris, Gallimard, coll. « Les Cahiers de la NRF », 2009.

Subjectif, *Cahiers André Gide*, vol. 1, Paris, Gallimard, 1969.

« Notes – Contre Mallarmé », *La NRF*, 1er février 1909.

XIV. ÉTUDES SUR ANDRÉ GIDE

Auguste ANGLÈS, *André Gide et le premier groupe de* La Nouvelle Revue Française. *La formation du groupe et les années d'apprentissage (1890-1910)*, Paris, Gallimard, 1978.

—, *André Gide et le premier groupe de* La Nouvelle Revue Française. *L'Age critique (1911-1912)*, Paris, Gallimard, 1986.

André BRETON, « André Gide nous parle de ses *Morceaux Choisis* », *Littérature*, n°1 (nouvelle série), 1er mars 1922.

Frédéric GROVER, « The Inheritors of Maurice Barrès », *The Modern Language Review*, Vol. 64, n°3, juillet 1969, p. 529-545.

Hilary HUTCHINSON, « Gide and Barrès : Fifty years of protest », *The Modern Language Review*, 89, n°4, octobre 1994, p. 856-864.

Pierre LEPAPE, *André Gide le messager. Biographie*, Paris, Éditions du Seuil, 1997.

Frank LESTRINGANT, *André Gide l'inquiéteur* (tome I et II), Paris, Flammarion, 2011-2012.

Éric MARTY, *André Gide, qui êtes-vous ?*, Lyon, La Manufacture, 1987.

Henri MASSIS, « L'influence de M. André Gide », *La Revue Universelle*, 15 novembre 1921.

—, « L'Anti-Barrès », *La Revue Universelle*, juin-juillet 1932.

—, *D'André Gide à Marcel Proust*, Lyon, Lardanchet, 1948.

Pierre MASSON, « Gide au miroir de Barrès », Olivier DARD, Michel GRUNEWALD, Michel LEYMARIE et Jean-Michel WITTMANN, *Maurice Barrès, la Lorraine, la France et l'étranger*, Berne, Peter Lang, 2011, p. 41-57.

Peter SCHNYDER, *Pré-Textes. André Gide et la tentation de la critique*, Paris, L'Harmattan, 2001.

Albert THIBAUDET, « André Gide », *La Revue de Paris*, 15 août 1927, p. 743-775.

Jean-Michel WITTMANN, « Gide et Barrès sur fond de paysage paludéen », *Littératures*, n °31, automne 1994, p. 169-179.

—, *Symboliste et déserteur. Les œuvres « fin de siècle » d'André Gide*, Paris, Honoré Champion, 1997.

—, « Quand Barrès "fait réponse" à Gide. *L'Ennemi des lois* et le personnage d'André Maltère *», Bulletin des Amis d'André Gide,* n°124, vol. 27, oct. 1999, p. 329-339.

—, *Gide politique. Essai sur* Les Faux-Monnayeurs, Paris, Classiques Garnier, 2011.

XV. ŒUVRES D'ALBERT THIBAUDET

Réflexions sur la littérature, édition établie et annotée par Antoine Compagnon et Christophe Pradeau, Paris, Gallimard, collection « Quarto », 2007.

Réflexions sur la politique, édition établie par Antoine Compagnon, Paris, Robert Laffont, collection « Bouquins », 2007.

La République des Professeurs, suivi de *Les Princes lorrains*, Paris, Hachette, coll. « Pluriel/Histoire », 2006.

Trente ans de vie française, tome I : Les Idées de Charles Maurras, Les Éditions de la *Nouvelles Revue Française*, 1919.

Trente ans de vie française, tome II : La Vie de Maurice Barrès, Paris, Éditions de *la Nouvelle Revue Française*, 1921.

Physiologie de la critique, édition établie, présentée et annotée par Michel Jarrety, Paris, Les Belles Lettres, 2013.

Histoire de la littérature française, Paris, CNRS Éditions, 2008.

« La mort de Maurice Barrès », *La NRF*, 1er janvier 1924.

XVI. ÉTUDES SUR ALBERT THIBAUDET

Henri BERGSON, « Quelques mots sur Thibaudet critique et philosophe », *La NRF*, 1er juillet 1936.

Antoine COMPAGNON, « Albert Thibaudet, le dernier critique heureux », *Le Débat,* n°120, 2002, p. 33-54.

—, « Thibaudet chargé de reliques », *Le Débat,* n°150, 2008, p. 77-85.

Benjamin CRÉMIEUX, « Les débuts d'Albert Thibaudet », *La NRF*, 1er juillet 1936.

Alfred GLAUSER, *Albert Thibaudet et la critique créatrice*, Paris, Boivin, 1952.

Michel LEYMARIE, *Albert Thibaudet, « l'outsider du dedans »*, Villeneuve-d'Ascq, Presses Universitaires du Septentrion, 2006.

Christophe PRADEAU, « Albert Thibaudet : la dynamique du mémorable », *Littérature*, n°124, décembre 2001, p. 38-49.

—, « Le temps d'un retour », *Littérature*, n°145, mars 2007, p. 4-8.

Leo SPITZER, « Patterns of thought in the style of Albert Thibaudet », *Romanische Literaturstudien*, Tübingen, Max Niemeyer Verlag, 1959.

René WELLEK, *Une histoire de la critique moderne. La critique française, italienne et espagnole (1900-1950)*, traduit par Ernest STURM, Paris, José Corti, 1996.

XVII. ŒUVRES DE JACQUES RIVIÈRE

Jaques RIVIÈRE, ALAIN-FOURNIER, *Correspondance 1904-1914* (tomes I et II), nouvelle édition revue et complétée par Alain RIVIÈRE et Pierre de Gaulmyn, Paris, Gallimard, 1991.

Jacques RIVIÈRE, Paul CLAUDEL, *Correspondance (1907-1924)*, texte établi par Auguste Anglès et Pierre de Gaulmyn, « Cahiers Paul Claudel 12 », Paris, Gallimard, 1984.

« Maurice Barrès et la sensibilité moderne », *Les Nouvelles littéraires*, 8 décembre 1923.

Études : l'œuvre critique de Jacques Rivière à La Nouvelle Revue Française *(1909-1924)*, textes réunis et annotés par Alain Rivière, Paris, Gallimard, coll. « Les cahiers de *La NRF* », 1999,

XVIII. ÉTUDES SUR JACQUES RIVIÈRE

Daniel DUROSAY, « La direction politique de Jacques Rivière à la "Nouvelle Revue française" (1919-1925) », *Revue d'Histoire littéraire de la France*, n°2, mars/avril 1977, p. 227-245.

Jean LACOUTURE, *Une Adolescence du Siècle. Jacques Rivière et la* NRF, Paris, Seuil, 1994.

Marcel RAYMOND, *Études sur Jacques Rivière*, Paris, José Corti, 1972.

Alix TUBMAN MARY, « D'un jardin l'autre, Jacques Rivière lecteur de Barrès », *Bulletin des amis de Jacques Rivière et d'Alain-Fournier*, 1er semestre 2011, n°126, p. 14-28.

Revue d'Histoire littéraire de la France. « Les avant-gardes et la critique : le rôle de Jacques Rivière (1900-1925) », n°5, septembre/octobre 1987.

XIX. ŒUVRES D'ARAGON

Œuvres romanesques complètes (I), édition publiée sous la direction de Daniel Bougnoux (avec la collaboration de Philippe Forest), Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1997.

Anicet ou le panorama, roman, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1972.

Les Aventures de Télémaque, Paris, Gallimard, coll. « L'Imaginaire », 1997.

Le Libertinage, Paris, Gallimard, coll. « L'Imaginaire », 1977.

Projet d'histoire littéraire contemporaine, édition établie, annotée et préfacée par Marc Dachy, Paris, Gallimard, coll. « Digraphe », 1994.

Papiers inédits. De Dada au surréalisme (1917-1931), édition établie et annotée par Lionel Follet et Édouard Ruiz, Paris, Gallimard, 2000.

Lettres à André Breton (1918-1931), édition établie, présentée et annotée par Lionel Follet, Paris, Gallimard, 2011.

L'homme communiste I, Paris, Gallimard, 1946

L'Œuvre poétique, tome VI, Paris, Le Livre Club Diderot, 1975.

L'Œuvre poétique, tome VII, Paris, Le Livre Club Diderot, 1977.

L'Œuvre poétique, tome IX, Paris, Le Livre Club Diderot, 1979.

L'Œuvre poétique, tome X, Paris, Le Livre Club Diderot, 1979.

L'Œuvre poétique, tome XI, Paris, Le Livre Club Diderot, 1980.

La Lumière de Stendhal, Paris, Denoël, 1954.

Je n'ai jamais appris à écrire ou les Incipit, Genève, Skira, coll. « Les Sentiers de la création », 1969.

Matisse, roman, Paris, Gallimard, 1998 (première édition 1971).

XX. ÉTUDES SUR LE SURRÉALISME ET SUR ARAGON

Régis ANTOINE, Magdeleine BARREAU, Daniel BRIOLET, André PEYRONIE et Yves VADÉ, « Mirabelle dans le panorama. Notes pour une lecture d'*Anicet* », *Modernités. « D'Hérodiade à Mirabelle »*, Université de Nantes, n°1, 1986.

Dominique ARBAN, *Aragon parle avec Dominique Arban*, Paris, Seghers, 1968.

Wolfgang ASHOLT, « Dada de Zurich à Paris. Une nationalisation de l'internationalisme ? », dans Thomas Hunkeler, Adriana Copaciu et Fabien Dubosson (dir.), *Paradoxes de l'avant-garde. La modernité artistique à l'épreuve de sa nationalisation*, Paris, Garnier, 2014, p. 23-36.

Norbert BANDIER, *Sociologie du surréalisme (1924-1929)*, Paris, La Dispute, 1999.

Henri BÉHAR et Catherine DUFOUR (dir.), *Dada circuit total*, Lausanne, L'Age d'Homme, coll. « Les Dossiers H », 2005.

Marguerite BONNET, *André Breton, naissance de l'aventure surréaliste*, José Corti, 1975.

—, *L'Affaire Barrès*, José CORTI, 1987.

André BRETON, *Entretiens*, Paris, Gallimard, 1952.

—, *Anthologie de l'humour noir*, Paris, Jean-Jacques Pauvert/Le Livre de Poche, 1966

—, *Œuvres complètes* (I), édition établie par Marguerite Bonnet, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1988.

—, *Œuvres complètes* (III), édition établie par Marguerite Bonnet, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1999.

Peter BÜRGER, *Théorie de l'avant-garde*, trad. de Jean-Pierre Cometti, Paris, Questions théoriques, 2013.

Michel CARASSOU, *Jacques Vaché et le groupe de Nantes*, Paris, Éditions Jean-Michel Place, 1986.

Emilien CARASSUS, « De quelques surréalistes et du "Procès Barrès" (Lettres inédites de Louis Aragon et de Pierre Drieu la Rochelle à Maurice Barrès) », *Littératures*, n°13, automne 1985, p. 151-168.

Pierre DAIX, *La Vie quotidienne des surréalistes (1917-1932)*, Paris, Hachette, 1993.

—, *Aragon. Une vie à changer*, Paris, Flammarion, 1994.

Nathanaël DUPRÉ LA TOUR : « Aragon barrésien : une introduction », *Recherches croisées Aragon/Elsa Triolet*, n° 8, 2002, p. 93-116.

Philippe FOREST, « Modernité d'Aragon ? », *Aragon, la parole ou l'énigme*, Actes du colloque organisé par la Bpi, 11-12 juin 2004, Paris, Éditions de la Bibliothèque publique d'information/Centre Pompidou, 2005, p. 36-44.

Roger GARAUDY, *L'Itinéraire d'Aragon. Du surréalisme au monde réel*, Paris, Gallimard, coll. « Vocations », 1961.

Yvette GINDINE, *Aragon prosateur surréaliste*, Genève, Droz, 1966.

Mireille HILSUM, Carine TRÉVISAN, Maryse VASSEVIÈRE (dir.), *Lire Aragon*, Paris, Honoré Champion, 2000.

Thomas HUNKELER, « "Tout se classe" : Aragon et ses *Contributions à une histoire littéraire contemporaine* », Bruno Curatolo (dir.), *Les écrivains auteurs de l'histoire littéraire*, Presses Universitaires de Franche-Comté, 2007, p. 45-58

Pierre JUQUIN, *Aragon. Un destin français* (*I. Le temps des rêves, 1897-1939*), Paris, Éditions de La Martinière, 2012.

—, *Aragon. Un destin français (II. L'Atlantide, 1939-1982)*, Paris, Éditions de La Martinière, 2013.

Maurice NADEAU, *Histoire du surréalisme*, Paris, Seuil, coll. « Points », 1964.

Philippe OLIVERA, « Aragon "réaliste socialiste". Les usages d'une étiquette littéraire des années Trente aux années Soixante », *Sociétés et Représentations*, n°15, 2003/1, p. 229-246.

Denis PERNOT, « Barrès et les princes de la nouvelle jeunesse : les vertus avant-gardistes d'un cadavre », dans Thomas HUNKELER, Adriana COPACIU et Fabien DUBOSSON (dir.), *Paradoxes de l'avant-garde. La modernité artistique à l'épreuve de sa nationalisation*, Paris, Garnier, 2014, p. 269-281.

Georges RIBEMONT-DESSAIGNES, *Déjà Jadis, ou du mouvement Dada à l'espace abstrait*, Paris, René Julliard, 1958

Michel SANOUILLET, *Dada à Paris*, nouvelle édition revue et corrigée, établie par Anne Sanouillet, Paris, Flammarion, 1993.

Philippe SOUPAULT, *Mémoires de l'oubli (1914-1923)*, Paris, Lachenal et Ritter, 1981.

André VIELWAHR, *S'affranchir des contradictions. André Breton de 1925 à 1930*, Paris, L'Harmattan, 1998.

David VRYDAGHS, « La variation idéologique des systèmes d'adhésion », *COnTEXTES* [revue en ligne], 2, 2007.

XXI. ŒUVRES DE JOSEPH DELTEIL

Œuvres complètes [*Sur le fleuve Amour* ; *Choléra* ; *Jeanne d'Arc* ; *Saint Don Juan* ; *Jésus II* ; *François d'Assise*], Paris, Grasset, 1961.

De J.-J. Rousseau à Mistral, Paris, Éditions du Capitole, 1928.

« Elyud », *La NRF*, n° 108, septembre 1922.

La Fayette, Paris, Grasset, 1928.

La Deltheillerie, Paris, Grasset, 1968.

Le Sacré Corps, Paris, Grasset, 1976.

L'homme coupé en morceaux : soixante-huit chroniques (1923-1933), édition établie et présentée par Robert Briatte, Cognac, Le Temps qu'il fait, 2005.

Les Poilus [1926], Paris, Grasset, coll. « Les cahiers rouges », 2011.

XXII. ÉTUDES SUR JOSEPH DELTEIL

Anne-Lise BLANC (dir.), *Delteil en détail*, Perpignan, Presses Universitaires de Perpignan, 2011.

Aude BONORD, « La *Jeanne d'Arc* de Joseph Delteil. Identité d'écrivain et modèle hagiographique », *Revue d'Histoire littéraire de la France,* n° 3, juillet 2011, p. 635-651.

Robert BRASILLACH, *Portraits*, Paris, Plon, 1935.

Robert BRIATTE, *Joseph Delteil. Qui êtes vous ?*, Lyon, La Manufacture, 1988.

Robert BRIATTE (dir.), *Les Aventures du récit chez Joseph Delteil. Rencontres de Cerisy-la-Salle (2-11 juillet 1994)*, Lodève, Éditions de la Jonque, 1995.

Philippe COUTAREL, « L'"Amateur d'âmes" et le "sacré corps" », Denitza BANTCHEVA (dir.), *Joseph Delteil*, Les Dossiers H, Lausanne, L'Age d'Homme, 1998, p. 64-75.

Jean-François DOMENGET, « Un exemple de la critique des écrivains : le dialogue entre Delteil et Montherlant », dans Denitza BANTCHEVA (dir.), *Joseph Delteil*, Les Dossiers H, Lausanne, L'Age d'Homme, 1998, p. 160-174.

Pierre DRIEU LA ROCHELLE, « *Choléra*, par Joseph Delteil », *La NRF*, n°125, février 1924.

Marie-Françoise LEMONNIER-DELPY, *Joseph Delteil : une œuvre épique au XX^e siècle*, Bouloc, Institut d'Estudis Occitans, 2007.

—, « Je hais comme la peste la classification et les genres », Anne-Lise BLANC (dir.), *Delteil en détail*, Perpignan, Presses Universitaires de Perpignan, 2011, p. 15-34.

XXIII. ÉTUDES ET TEXTES DIVERS

Maurice BEAUBOURG, *Contes pour les assassins*, Paris, Perrin, 1890.

Paul BOURGET, *Essais de psychologie contemporaine. Études littéraires*, édition établie et préfacée par André Guyaux, Paris, Gallimard, coll. « Tel », 1993.

—, *Le Disciple*, édition établie, préfacée et annotée par Antoine Compagnon, Paris, Librairie Générale Française, coll. « Le Livre de Poche », 2010.

Amédée BOYER, « L'État actuel de la littérature et des arts », *L'Écho de Paris*, 19 août 1909.

Simone de BEAUVOIR, *Cahiers de Jeunesse (1926-1930)*, texte établi, édité et présenté par Sylvie Le Bon de Beauvoir, Paris, Gallimard, 2008.

Albert CAMUS, *L'Été* (« Guide pour des villes sans passé », 1947), *Essais*, textes établis et annotés par Roger Quilliot et Louis Faucon, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1965.

Louis-Ferdinand CÉLINE, *Le Style contre les idées : Rabelais, Sartre, Zola et les autres*…, préface de Lucien Combelle, Bruxelles, Éditions Complexe, 1987.

Paul GINISTY, « Une Journée parlementaire », *Le Petit Parisien*, 24 février 1894.

Frédéric LEFÈVRE, *Une heure avec… (Première Série)*, Paris, Gallimard, 1924.

Jean LORRAIN, *La Petite Classe*, Paris, Ollendorff, 1895.

Roger NIMIER, *Journées de lecture*, Paris, Gallimard, 1965.

Marcel PROUST, *Correspondance*, tome I, texte établi, présenté et annoté par Philip KOLB, Paris, Plon, 1970.

—, *A la recherche du temps perdu*, tome I, édition publiée sous la direction de Jean-Yves TADIÉ, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1989.

Jean-Paul SARTRE, *La Nausée*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1972.

Jean-Paul SARTRE, *Œuvres romanesques,* édition établie par Michel Contat et Michel Rybalka, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1982.

Jean-Paul SARTRE, *Carnets de la drôle de guerre (Septembre 1939-Mars 1940)*, texte établi et annoté par Arlette Elkaïm-Sartre, Paris, Gallimard, 1995.

Jean de TINAN, *Penses-tu réussir !*, dans *Œuvres* (I), Paris, Mercure de France, 1922.

Pierre VARILLON, Henri RAMBAUD, *Enquête sur les maîtres de le jeune littérature*, Paris, Bloud et Gay, 1923.

Paul VERLAINE, *Œuvres poétiques complètes*, édition de Y.-G. Le Dantec et Jacques Borel, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 2002.

Teodor de WYZEWA, « Le Pessimisme de Richard Wagner », *Revue wagnérienne*, 8 juillet 1885.

INDEX

(noms propres)

ACKER, Paul, 151
ADAM, Paul, 38, 154, 170, 171, 172, 173, 174, 176, 181, 182, 219, 259, 263, 314, 455
AGATHON, enquête de, 133, 359, 375, 376
AGEN, Boyer d', 170
ALAIN-FOURNIER, 450, 452, 453, 497
ALLAIS, Alphonse, 245
ALLENET, Victor, 46
AMIEL, Henri-Frédéric, 245, 432, 433
ANET, Claude, 217
ANGLÈS, Auguste, 321, 322, 342, 344, 375, 378, 402, 406, 477
ANTOINE, André, 276
ANTOINE, Régis, 558
ANTOINE, Vincent, 502
APOLLINAIRE, Guillaume, 214, 356, 512, 515, 542, 549, 557, 635, 644, 651
ARAGON, Louis, 7, 9, 27, 147, 212, 226, 251, 304, 352, 353, 354, 355, 356, 357, 361, 370, 371, 500, 502, 504, 505, 506, 509, 513, 514, 516, 517, 521, 522, 524, 525, 526, 527, 528, 529, 530, 532, 533, 534, 536, 538, 539, 540, 541, 542, 543, 544, 545, 546, 547, 548, 549, 550, 551, 552, 553, 554, 555, 556, 557, 558, 559, 561, 563, 566, 567, 568, 569, 570, 571, 572, 573, 574, 575, 576, 577, 578, 579, 580, 581, 582, 583, 584, 585, 586, 587, 588, 589, 590, 591, 592, 593, 594, 595, 596, 597, 598, 599, 600, 601, 602, 603, 604, 605, 606, 607, 608, 609, 610, 611, 612, 613, 614, 615, 616, 617, 618, 619, 620, 621, 622, 623, 624, 625, 626, 627, 628, 629, 630, 631, 632, 633, 635, 643, 645, 646, 653, 708, 709, 710, 711
ARBAN, Dominique, 540
ARLAND, Marcel, 378
ARON, Paul, 234
ASHOLT, Wolfgang, 508
AXA, Zo d', 176, 263
AYMÉ, Marcel, 651
AZOUVI, François, 490
BAJU, Anatole, 154, 166, 167, 168, 169, 170
BAKOUNINE, Mikhaïl, 173, 176, 181
BALZAC, Honoré de, 120, 405, 669, 673
BANDIER, Norbert, 640, 666
BANTCHEVA, Deniza, 639, 676
BARBEY D'AUREVILLY, Jules, 30
BARBUSSE, Henri, 593
BARRAUD, Cécile, 214, 220, 226, 229, 232, 233, 239, 240, 247, 252, 275, 296
BARREAU, Magdeleine, 558
BARROT, Olivier, 214, 222
BARTHES, Roland, 23, 24, 710
BATAILLE, Henry, 555
BAUDELAIRE, Charles, 31, 48, 50, 51, 52, 54, 55, 59, 60, 61, 62, 63, 65, 66, 67, 68, 78, 164, 200, 510, 571, 587, 603
BAZIN, René, 339, 639
BEAUBOURG, Maurice, 44, 104, 114, 117, 178, 179, 194, 203, 216, 217, 233, 278, 312
BEAUVOIR, Simone de, 703, 704
BÉHAR, Henri, 502, 524
BELUGOU, 217, 219
BENDA, Julien, 89, 148, 213, 214, 215, 319, 351, 420, 423, 436, 437, 438, 606
BÉNICHOU, Paul, 99
BENJAMIN, Walter, 63, 65, 69, 162, 210, 376
BENOIST, Charles, 159, 160
BENOÎT, Pierre, 174, 353, 670, 671
BÉRAUD, Jean, 352
BÉRENGER, Henry, 88, 189, 195, 210, 225
BERGSON, Henri, 83, 307, 374, 376, 378, 379, 394, 395, 396, 403, 405, 406, 490, 703
BERNANOS, Georges, 7, 614
BERNARD, Tristan, 171, 217, 255, 257, 282
BERNARD-KAHLER, Georges, 171, 172
BERNHARDT, Sarah, 203
BERNIER, Georges, 176, 214, 590, 591
BERSTEIN, Serge, 281, 290, 293, 294

BERTHAULT, François, 667
BJORNSON, Bjornstern, 286
BLANC, Anne-Lise, 673
BLANCHE, Jacques-Emile, 126, 138, 180, 217, 330, 352
BLANCHOT, Maurice, 14
BLOOM, Harold, 465
BLUM, Léon, 19, 25, 119, 145, 146, 215, 216, 217, 221, 227, 228, 229, 230, 231, 232, 233, 234, 251, 252, 258, 259, 260, 261, 262, 263, 272, 273, 274, 275, 280, 281, 282, 289, 292, 293, 294, 295, 296, 297, 298, 299, 300, 301, 302, 388, 632
BOECKLIN, Arnold, 203
BOMPAIRE-EVESQUE, Claire, 5, 46
BONHEUR, Raymond, 331
BONNARD, Pierre, 214
BONNET, Jean-Claude, 122, 123, 130
BONNET, Marguerite, 502, 504, 505, 506, 516, 518, 519, 524, 581, 646
BONORD, Aude, 666
BORDEAUX, Henri, 217, 391
BOSSUET, Jacques-Bénigne, 257, 431
BOUGNOUX, Daniel, 543, 576
BOULANGER (Général), 44, 90, 95, 97, 145, 152, 153, 154, 155, 156, 159, 160, 166, 167, 168, 169, 170, 190, 419, 468, 570, 572, 626
BOURDIEU, Pierre, 29, 368, 376, 390
BOURGET, Paul, 32, 40, 41, 42, 44, 45, 46, 47, 48, 49, 50, 52, 53, 54, 55, 56, 57, 58, 59, 60, 61, 62, 63, 64, 65, 66, 67, 68, 69, 71, 72, 74, 78, 84, 85, 86, 87, 88, 89, 90, 91, 92, 93, 94, 97, 100, 102, 104, 123, 146, 148, 149, 150, 173, 179, 190, 193, 196, 245, 253, 254, 255, 300, 324, 353, 362, 401, 408, 413, 445, 452, 520, 537, 555, 592, 601, 602, 603, 620, 673
BOURRELIER, Paul-Henri, 214, 215, 217, 218, 219, 226, 268, 282, 284, 288
BOYER, Amédée, 342
BOYLESVE, René, 193, 194
BRAHM, Alcanter de, 92
BRETON, André, 9, 27, 352, 354, 355, 357, 500, 502, 504, 505, 506, 507, 508, 509, 510, 511, 512, 513, 514, 515, 516, 517, 518, 519, 520, 521, 522, 524, 525, 526, 527, 528, 529, 530, 533, 538, 542, 548, 551, 552, 553, 558, 560, 566, 571, 572, 574, 581, 586, 590, 593, 594, 635, 643, 644, 646, 647, 648, 649, 650, 651, 652, 666, 671, 711
BRIATTE, Robert, 638, 639, 640, 643, 646, 648, 649, 691, 696
BRIOLET, Daniel, 558
BROCHE, François, 37, 44, 155, 346, 347, 360
BRULAT, Paul, 196, 204
BRUNETIÈRE, Ferdinand, 245, 376
BRUNETIÈRE, PIerre, 44
BUFFENOIR, Hippolyte, 170
BUFFON, 124, 412, 674, 711
BÜRGER, Peter, 567
BYRON, George Gordon, 12, 369
BYVANCK, Willem, 123, 124, 149, 150, 151, 152, 242
CAMUS, Albert, 703, 706, 707, 708, 709
CAPUS, Alfred, 255
CARASSOU, Michel, 510
CARASSUS, Emilien, 7, 35, 139, 179, 180, 229, 272, 273, 275, 323, 509, 517, 526, 544, 547, 549
CARLYLE, Thomas, 454
CARRÈRE, Jean, 362
CASIMIR-PERIER, Jean, 204
CASTEX, Pierre-Georges, 46, 63, 68
CÉLINE, Louis-Ferdinand, 6, 13, 14, 540, 651, 673
CENDRARS, Blaise, 14, 636, 650, 666
CERISIER, Alban, 321
CHAMBIGE, Henri, 84, 85, 86
CHAMPSAUR, Félicien, 36, 163
CHAPLIN, Charlie, 558
CHARCHOUNE, Serge, 515
CHARDONNE, Jacques, 303, 540
CHARLE, Cristophe, 29, 45, 145, 146, 147, 148, 156, 169, 172, 173, 174, 177, 195, 197, 198, 231, 261, 390
CHATEAUBRIAND, François-René de, 12, 19, 115, 158, 260, 261, 295, 300, 346, 364, 369, 370, 389, 398, 399, 400, 401, 402, 403, 405, 406, 410, 432, 667, 669, 671, 672, 684

CHÉNIER, André, 332
CHEVASSU, Francis, 312
CHINCHOLLE, Charles, 95
CHRÉTIEN DE TROYES, 615, 616
CITTI, Pierre, 79, 84, 86, 87, 90, 93, 154, 158, 164, 172, 175, 180, 188, 189, 190, 208, 425, 454, 490
CLAUDEL, Paul, 26, 131, 214, 307, 402, 451, 453, 462, 463, 474, 475, 477, 478, 479, 480, 481, 482, 483, 491, 494, 512, 644, 671
CLOUARD, Henri, 193, 194, 202, 207, 329
COCTEAU, Jean, 135, 136, 137, 138, 139, 140, 141, 142, 143, 226, 240, 353, 452, 506, 531, 547, 558, 577, 646, 647, 649, 650, 652, 683
COLETTE, 123
COMBELLE, Lucien, 673
COMPAGNON, Antoine, 23, 24, 52, 84, 87, 98, 218, 374, 376, 377, 378, 379, 385, 406, 431, 436
COMTE DE LAUTRÉAMONT, 9, 586, 587, 635, 647, 679
COMTE, Auguste, 404
CONDORCET, Nicolas de, 216, 217, 218, 219, 268, 388
CONSTANT, Benjamin, 63, 65, 67, 68, 69, 70, 86, 162, 228, 405, 468
CONTAT, Michel, 703
COOLUS, Romain, 106, 107, 108, 217, 237, 239, 247, 248, 249, 250, 251, 255, 261, 271, 280, 281, 282
COPACIU, Adriana, 503, 508
COPEAU, Jacques, 378
COPPÉE, François, 101, 178, 257
CORTI, José, 502, 505
COUTAREL, Philippe, 639, 684
CRAVAN, Arthur, 548
CRÉPET, Eugène, 60
CROS, Charles, 620
D'ANNUNZIO, Gabriele, 454
DACHY, Marc, 355, 506
DAGAN, Yaël, 350
DAIX, Pierre, 514, 530, 624
DANIEl, Arnaut, 615
DARD, Olivier, 128, 311, 353
DARZENS, Rodolphe, 154
DAUDET, Alphonse, 30, 33
DAUDET, Léon, 193, 194, 196, 231, 536, 551, 612
DAVANTURE, Maurice, 32, 34, 35, 36, 37, 73
DEBAENE, Vincent, 456
DEBRAY, Régis, 211, 212
DÉCAUDIN, Michel, 122, 455
DELAROCHE, Achille, 38, 314
DELAUNAY, Robert, 656
DELTEIL, Joseph, 10, 27, 635, 636, 637, 638, 639, 640, 641, 642, 643, 644, 645, 646, 647, 648, 649, 650, 651, 652, 653, 654, 655, 656, 657, 658, 659, 660, 661, 662, 663, 664, 665, 666, 667, 668, 670, 671, 672, 673, 674, 675, 676, 677, 678, 679, 680, 682, 683, 684, 685, 687, 688, 689, 691, 692, 693, 694, 695, 696, 698, 699, 700, 701, 702, 703, 710, 711
DEMANGE, Charles, 134
DENIS, Maurice, 91, 92, 124, 125, 126, 214, 268, 324, 336, 352, 380, 548, 645
DÉROULÈDE, Paul, 128, 187, 691
DERRIEU„ Bernard, 643
DESCAVES, Lucien, 174, 177
DESCHAMPS, Léon, 67
DI MÉO, Nicolas, 659
DIAZ, José-Luis, 11, 12, 14, 15, 16, 17, 19, 30, 211, 212, 711
DICKENS, Charles, 30
DIDEROT, 123, 124
DISRAELI, Benjamin, 66, 67, 163, 228, 300
DOMENGET, Jean-François, 676
DONNAY, Maurice, 334
DOTY, Stewart, 160, 194, 196, 199, 202, 211
DOUCET, Jacques, 504, 518, 628, 646
DOUMIC, René, 83, 99, 100, 102, 103, 121, 521, 609
DREYFUS, affaire, 5, 21, 22, 23, 25, 29, 89, 90, 99, 101, 103, 104, 119, 120, 121, 122, 145, 148, 158, 166, 181, 193, 199, 202, 205, 210, 211, 212, 213, 214, 215, 218, 219, 220, 225, 232, 275, 276, 281, 282, 283, 284, 285, 286, 287, 291,

292, 293, 294, 296, 297, 298, 299, 301, 306, 316, 318, 319, 328, 330, 342, 368, 379, 380, 388, 390, 418, 419, 420, 421, 422, 428, 447, 613, 618, 657
DRIEU LA ROCHELLE, Pierre, 22, 226, 354, 361, 383, 423, 506, 509, 512, 516, 517, 522, 532, 534, 544, 548, 582, 614, 621, 649, 654
DROUIN, Marcel, 158, 375
DRUMONT, Edouard, 277, 292, 691, 692
DUBOSSON, Fabien, 503, 508
DUBREUIL, Léon, 36
DUCASSE, Isidore, 519, 542, 571, 573, 578, 600, 645
DUCLOS, Henri, 667, 672, 673, 678
DUFIEF, Jean-Pierre, 182
DUFOUR, Catherine, 502
DUJARDIN, Edouard, 32, 35, 37
DUNAN, Renée, 515
DUPRÉ LA TOUR, Nathanael, 52, 539, 541, 627
ECKERMANN, Johann Peter, 130
EINFALT, Michael, 620
EISENZWEIG, Uri, 5, 6
EMERSON, Ralph, 454
ERNST, Marx, 280, 502
ESTAUNIÉ, Edouard, 92
FARGUE, Léon-Paul, 646
FAUCHOIS, René, 349
FÉNÉON, Félix, 35, 37, 156, 173, 175, 176, 215, 216, 263, 281, 282
FEUILLET, Octave, 587
FINN, Michel, 116
FLAUBERT, Gustave, 56, 58, 59, 60, 66, 78, 94, 120, 146, 198, 200, 257, 308, 309, 312, 358, 393, 402, 411, 435, 669
FOREST, Philippe, 543, 557, 559, 594
FOUCHARDIÈRE, Georges de La, 433
FOURIER, 173, 265, 266, 268
FOURNIER, Henri, 451, 453, 454, 455, 456, 457, 458, 459, 460, 461, 462, 463, 464, 465, 466, 467, 468, 469, 470, 471, 472, 473, 475, 476, 478, 480, 481, 483, 484, 486, 487, 488, 489, 490, 491, 492, 493, 494, 495, 496, 497
FOURNIÈRE, Eugène, 193, 197, 210, 217
FOURRIER, Marcel, 590, 591, 592
FRAENKEL, Théodore, 505
FRAIGNEAU, André, 540
FRANCE, Anatole, 32, 33, 37, 40, 41, 44, 105, 111, 112, 128, 154, 160, 161, 166, 170, 173, 224, 254, 257, 258, 261, 281, 455, 468, 503, 504, 555, 590, 648, 664, 677
FRIZEAU, Gabriel, 466, 480, 481
GABRIEL, Alfred, 194, 197, 466
GABY, Robert, 652
GARAUDY, Roger, 506, 543, 552
GARD, Roger Martin du, 363, 533, 534, 535, 537
GAUBERT, Ernest, 469
GAUGUIN, Paul, 37
GAULMYN, Pierre de, 453, 454, 477
GAUTIER, Théophile, 51, 146
GENETTE, Gérard, 14, 15
GHÉON, Henri, 282, 321, 329, 336, 349, 378, 386, 451
GHIL, René, 28, 37, 167
GIDE, André, 7, 8, 20, 25, 26, 41, 44, 89, 90, 93, 117, 189, 214, 231, 232, 237, 245, 258, 259, 260, 261, 282, 295, 302, 303, 304, 305, 306, 307, 308, 309, 310, 311, 312, 313, 314, 315, 316, 317, 318, 319, 320, 321, 322, 323, 324, 325, 326, 327, 328, 329, 330, 331, 332, 333, 334, 335, 336, 337, 338, 339, 340, 341, 342, 343, 344, 345, 346, 347, 348, 349, 350, 351, 352, 353, 354, 355, 356, 357, 358, 360, 361, 362, 363, 364, 365, 366, 367, 368, 369, 370, 371, 372, 373, 374, 375, 376, 378, 379, 384, 386, 393, 398, 400, 402, 408, 413, 414, 415, 416, 417, 423, 432, 436, 442, 445, 450, 451, 455, 474, 478, 479, 480, 481, 482, 483, 486, 506, 509, 510, 521, 533, 548, 549, 550, 551, 552, 553, 558, 606, 620, 629, 630, 649, 654, 656, 673, 703, 705, 709, 710, 711
GINDINE, Yvette, 543, 559, 568, 576, 581, 582
GINISTY, Paul, 277, 278
GIONO, Jean, 641, 651
GIRAUDOUX, Jean, 123, 629, 643, 647, 650, 666, 681
GODO, Emmanuel, 94

GOETHE, Johann Wolfgang von, 52, 59, 66, 130, 231, 260, 261, 406, 662
GOFFIC, Charles Le, 36
GONCOURT, Edmond de, 33, 54
GONCOURT, Edmond et Jules de, 231
GONZAGUE-FRICK, Louis de, 515
GOSSET, Léon, 503
GOURMONT, Remy de, 38, 157, 174, 176, 253, 260, 493
GRANIER, Caroline, 157, 174, 175
GRAVE, Jean, 174, 176, 177, 180, 181
GREGH, Fernard, 216, 218, 272, 282
GROVER, Frédéric, 370
GUAÏTA, Stanislas de, 30
GUBERNATIS, Angelo De, 35
GUIGOU, Paul, 203
GUYARD, Marius François, 7
GUYAU, Jean-Marie, 264, 265, 268
GUYAUX, André, 47, 49, 587
HALÉVY, Daniel, 218, 282, 442
HALPERIN, Joan, 176
HARAUCOURT, Edmond, 203
HARDY, Thomas, 487
HARTMANN, Eduard, 96, 210, 462, 484
HAUPTMANN, Gerhart, 278
HEINE, Henri, 66, 150
HENRY, Emile, 88, 167, 174
HÉRAUT DE SÉCHELLES, Mario-Jean, 124
HEREDIA, José-Maria de, 258, 332
HÉROLD, André-Ferdinand, 258, 368
HERR, Lucien, 146, 215, 263, 281, 282, 284, 287, 288, 289, 290, 291, 296
HILSUM, Mireille, 625
HINZELIN, Emilien, 312
HITLER, 365, 366
HOUELLEBECQ, Michel, 14
HUET-BRICHARD, Marie-Catherine, 7
HUGO, Victor, 12, 73, 78, 97, 98, 99, 101, 155, 158, 198, 208, 338, 387, 398, 399, 402, 431, 600, 601, 607, 618, 619, 639, 680, 689, 690
HUGUES, Clovis, 193, 202, 208
HUME, David, 257
HUNKELER, Thomas, 503, 508, 628
HURET, Jules, 32, 33, 39, 40, 43, 45, 123, 124, 150, 156, 157, 172, 242, 312
HUTCHINSON, Hilary, 26, 304, 311
HUYSMANS, Joris-Karl, 74, 109, 164, 583, 603
IBSEN, Henrik, 203, 215, 260, 277, 278, 454, 455
JACKSON, Arthur Basil, 214, 215, 216, 255, 263, 282
JACOB, Max, 558, 563
JACQUET, René, 111, 112, 115, 122, 126, 127, 128, 131, 135
JAMMES, Francis, 455, 474, 475, 680, 682
JARRY, Alfred, 112, 214, 232, 245, 542, 558, 559, 587
JAURÈS, Jean, 146, 186, 187, 342, 387, 435, 440, 443
JEANNELLE, Jean-Louis, 456
JOUANNY, Robert, 122
JOUHANDEAU, Marcel, 540
JUQUIN, Pierre, 513, 524, 595, 598
JURT, Joseph, 29, 39, 45, 620
KAHN, Gustave, 36, 38, 151, 157, 165, 167, 173, 175, 193, 196, 203, 205, 217, 284, 291, 292
KIPLING, Richard, 487
KLINGSOR, Tristan, 639
KOLB, Philip, 216
KROPOTKINE, Pierre, 173, 178, 181, 182, 184, 268
KRULIC, Brigitte, 607
LA JEUNESSE, Ernst, 25, 44, 112, 113, 114, 115, 116, 120, 194, 208, 209, 216, 217
LACOUTURE, Jean, 272, 489
LAFORGUE, Jules, 152, 334, 335, 472, 474, 475, 481
LAGARDE, Paul, 193, 204
LAGNEAU, Jules, 389
LAGUERRE, Georges, 192
LAHANQUE, Raynald, 625, 627
LAMARTINE, Alphonse de, 73, 158, 387, 398, 405, 417, 431
LARBAUD, Valery, 303, 375, 645, 650, 704
LAUR, Francis, 182
LAVEDAN, Henri, 334
LAZARE, Bernard, 95, 148, 173, 176, 180, 215, 219, 259, 263, 314, 368

LECONTE DE LISLE, Charles Marie René, 33, 52, 60, 78, 198, 332, 455, 474
LEFÈVRE, Frédéric, 123, 348, 375, 499, 639, 640, 652, 653, 659, 660, 662, 672
LEMAITRE, Jules, 39, 42, 44, 46, 111, 133, 161, 162, 163, 180, 224, 254, 279, 401
LEMONNIER-DELPY, Marie-Françoise, 673
LEPAPE, Pierre, 313
LEROY-BEAULIEU, Anatole, 209
LESTRINGANT, Frank, 354, 355
LEUILLIOT, Bernard, 513
LÉVI-STRAUSS, Claude, 438
LEYMARIE, Michel, 128, 307, 311, 353, 375, 376, 378, 380, 382, 392, 415, 426, 427, 436, 438, 442, 444
LILTI, Antoine, 8
LORRAIN, Jean, 44, 116, 117, 134, 217, 412
LOTI, Pierre, 44, 346, 414, 639
LOUIS II DE BAVIÈRE, 189
LOUŸS, Pierre, 41, 258, 313, 402
LOYOLA, Ignace de, 69, 71, 261
LUGNÉ-POE, 203, 268, 278, 286
LUMBROSO, Cesare, 587
LYCOPHRON, 35
MAC ORLAN, Pierre, 643, 646, 650, 656, 670
MACÉ, Marielle, 261, 262, 456
MAETERLINCK, Maurice, 38, 178, 278, 312, 314, 367, 467, 474, 475, 478, 479, 489
MAGNARD, Francis, 159
MAÏAKOVSKI, 598, 600
MAINGUENEAU, Dominique, 11, 18
MALAQUIN, Louis, 217, 218
MALATESTA, 178
MALLARMÉ, Stéphane, 31, 37, 48, 51, 52, 74, 101, 108, 109, 110, 117, 119, 151, 152, 164, 173, 178, 200, 206, 214, 216, 226, 253, 255, 256, 281, 282, 291, 312, 314, 315, 322, 334, 335, 367, 368, 369, 393, 406, 558, 604
MALON, Benoît, 174
MALQUIN, Ludovic, 217, 262, 263, 264, 265, 266, 267, 268, 273, 274
MALRAUX, André, 7, 370, 661, 708
MANSUY, Michel, 84, 86, 87, 88
MARGUERITTE, Victor, 588, 684
MAROT, Clément, 257
MARTY, Eric, 214, 317, 370
MARX, William, 23, 101, 176, 502, 711
MASSIS, Henri, 22, 302, 305, 306, 309, 310, 349, 352, 364, 534
MASSON, Pierre, 93, 303, 311, 313, 315, 320, 321, 328, 330, 331, 336, 346
MASSOULIER, Jacques, 662, 667
MATISSE, Henri, 615, 616
MAUCLAIR, Camille, 9, 25, 80, 108, 109, 110, 113, 114, 120, 121, 164, 176, 178, 179, 194, 196, 200, 201, 202, 203, 204, 205, 206, 207, 208, 210, 216, 217, 233, 282, 455
MAUPASSANT, Guy de, 74, 455
MAUREL, André, 35, 312
MAURIAC, François, 7, 44, 118, 127, 131, 132, 133, 134, 135, 304, 353, 363, 370, 371, 391, 416, 417, 646, 647, 650, 666, 670, 708
MAURRAS, Charles, 5, 22, 25, 37, 100, 193, 194, 196, 202, 203, 212, 307, 328, 329, 330, 331, 336, 337, 338, 339, 342, 349, 350, 353, 362, 374, 378, 379, 386, 387, 394, 403, 405, 415, 420, 424, 426, 433, 504, 590, 609, 612, 621, 660
MAZEL, Henri, 321
MEILI, Jean-Guichard, 505
MEIZOZ, Jérôme, 11, 12, 13, 14, 15, 16, 17, 18, 666, 670
MÉLINAND, Camille, 487, 488, 489, 490, 491
MÉNARD, Louis, 217
MENDÈS, Catulle, 30, 101
MENTRÉ, François, 392
MERRILL, Stuart, 173, 639
METER, Helmut, 7
MICHAUX, Henri, 11, 620, 651
MICHELET, Jules, 390, 411, 427, 607, 621
MIRBEAU, Octave, 37, 112, 182, 214, 215, 232, 282
MISTRAL, Frédéric, 660, 661, 662, 667, 678
MITHOUARD, Adrien, 336
MITTY, Jean de, 217, 316

MONTAIGNE, 432, 433
MONTESQUIEU, 411
MONTESQUIOU, Robert de, 139
MONTFORT, Eugène, 469
MONTHERLANT, Henry de, 7, 22, 208, 226, 359, 364, 370, 452, 534, 548, 620, 646, 650, 666, 667, 668, 669, 676, 683, 708, 710
MORAND, Paul, 414, 440, 540, 643, 646, 647, 650, 662, 666
MORÉAS, Jean, 28, 34, 36, 37, 39, 40, 101, 131, 149, 150, 194, 255, 312, 332
MORICE, Charles, 37, 38, 39
MOUSSINAC, Léon, 623
MUHLFELD, Lucien, 25, 108, 117, 180, 194, 203, 216, 217, 222, 223, 226, 234, 247, 252, 253, 254, 255, 256, 257, 258, 259, 262, 263, 268, 269, 270, 271, 272, 279, 280, 281, 282
MURAT, Michel, 456
MUSSET, Alfred de, 52, 510
NADEAU, Maurice, 593, 595
NAPOLÉON, 120, 139
NAQUET, Alfred, 153
NATANSON, Thadée, Alexandre et Louis-Alfred, 214, 218, 273, 280, 282
NIETZSCHE, Friedrich, 215, 219, 264, 480, 512
NIMIER, Roger, 303, 304, 311, 540
NIZAN, Paul, 703, 706, 720
NOAILLES, Anna de, 131, 134, 142
NORA, Olivier, 124, 125, 126, 136
NORDAU, Max, 325, 537
OLIVERA, Philippe, 602, 609, 628
ORFER, Léo d', 170
ORY, Pascal, 214, 222
PAKENHAM, Michael, 38
PAULHAN, Jean, 377, 378, 711
PÉGUY, Charles, 44, 118, 119, 121, 148, 214, 329, 341, 342, 343, 420
PÉLADAN, Joséphin, 193, 203, 604
PELLOUTIER, Fernand, 193, 202
PÉRET, Bénjamin, 515
PERNOT, Denis, 5, 6, 25, 26, 91, 92, 93, 104, 124, 125, 126, 135, 136, 324, 325, 380, 503, 511, 548, 680
PERRIN, Paul, 117, 510
PESSIN, Alain, 182
PEYRONIE, André, 558
PHILIPPE, Charles-Louis, 190, 329, 344, 345, 639
PICABIA, Francis, 502, 507, 516, 571
PICARD, Michel, 457
PICASSO, Pablo, 558, 564, 624
POE, Edgar Allan, 30
POICTEVIN, Francis, 314
POINCARÉ, Raymond, 300, 418, 443, 445
POMAIROLS, Charles de, 132, 140
PONTON. Rémy, 41, 42, 43, 44, 45
POUGET, Emile, 176
PRADEAU, Cristophe, 218, 374, 378, 431
PROUDHON, PIerre-Joseph, 175, 176, 199, 265
PROUST, Marcel, 44, 140, 179, 214, 216, 217, 218, 233, 234, 255, 257, 281, 282, 306, 307, 393, 400, 434, 497, 498, 629, 644, 670, 673, 681
PUVIS DE CHAVANNES, Pierre, 203
QUILLOT, Maurice, 8, 105, 106, 113, 117, 234, 312
RACHILDE, 35, 44, 116, 515
RACINE, Jean, 303, 349, 405, 431
RACINE-FURLAUD, Nicole, 590
RADIGUET, Raymond, 140, 359, 646, 647
RAMBAUD, Henri, 180, 339, 353, 358, 505, 537
RAMBAUD, Vital, 5, 7, 55, 137
RAMUZ, Charles-Ferdinand, 641
RAVACHOL, 35, 174
REBELL, Hugues, 165, 202, 208, 217
RECLUS, Elisée, 176, 178
RÉGNIER, Henri de, 37, 219, 233, 258, 455, 474, 510, 640, 643, 645
RENAN, Ernst, 33, 42, 44, 46, 56, 57, 58, 63, 64, 66, 67, 73, 88, 93, 95, 105, 108, 115, 130, 136, 198, 199, 238, 239, 279, 360, 387, 492, 518, 545
RENARD, Jules, 40, 214, 232, 282, 294, 624
RETTÉ, Adolphe, 173, 176
RIBEMONT-DESSAIGNES, Georges, 503, 504, 506, 516, 523, 524, 525, 527, 529
RICHARD, Noël, 154, 169, 170, 175, 176
RICHEPIN, Jean, 30

RICOEUR, Paul, 59
RIGAUT, Jacques, 506, 532
RIMBAUD, Arthur, 9, 31, 334, 335, 415, 474, 519, 521, 537, 542, 556, 557, 558, 562, 600, 604, 639, 644, 672, 685, 701
RIVIÈRE, Jacques, 26, 349, 354, 360, 375, 377, 378, 386, 416, 450, 451, 452, 453, 454, 455, 456, 457, 458, 459, 460, 461, 462, 463, 464, 465, 466, 467, 468, 469, 470, 471, 472, 473, 474, 475, 476, 477, 478, 479, 480, 481, 482, 483, 484, 485, 486, 487, 488, 489, 490, 491, 492, 493, 494, 495, 496, 497, 498, 499, 500, 546, 547, 644
ROBBE-GRILLET, Alain, 710
ROBRIEUX, Philippe, 624
ROCHEFORT, Henri, 153, 192
ROD, Edouard, 33, 40, 42, 74, 193
RODENBACH, Georges, 455
ROLLAND, Romain, 92, 118, 347, 349, 503, 697
ROLLINAT, Maurice, 48
ROMAINS, Jules, 391
ROPS, Félicien, 37
ROSNY, J.-H., 174
ROSTAND, Edmond, 334
ROUSSEAU, Jean-Jacques, 13, 14, 19, 123, 260, 261, 299, 303, 398, 399, 405, 431, 432, 660, 667, 669, 682
ROUSSEL, Raymond, 641, 679
ROUSSO, Henry, 540, 621
ROUVEYRE, André, 352
ROY, Claude, 627
RYBALKA, Michel, 703
RZEWUSKI, Stanislas, 217
SAFFREY, Alfred, 118
SAINT-AMAND, 20
SAINTE-BEUVE, Charles-Augustin, 56, 61, 68, 86, 228, 431
SALMON, André, 644
SANGNIER, Marc, 639
SANOUILLET, Michel, 355, 502, 503, 508, 510, 511, 512, 515, 516, 524, 532
SAPIRO, Gisèle, 89, 98, 362, 620, 621
SARTRE, Jean-Paul, 7, 30, 620, 673, 703, 704, 705, 706, 707
SCHLEGEL, Frédéric, 392
SCHLUMBERGER, Jean, 329, 342, 349
SCHOPFER, Jean, 217, 226, 233, 234, 235, 236, 237, 238, 239, 245, 247, 248, 249, 280
SCHWOB, Marcel, 258, 367
SEBBAG, Monique, 524
SÉVERINE, 193, 217
SHAKESPEARE, William, 405, 510, 639
SIGNAC, Paul, 214
SIRINELLI, Jean-François, 177, 349, 358, 590
SOLLERS, Philippe, 710
SONN, Richard, 145, 173, 175, 176, 179, 181, 182, 183
SORG, Léon, 30, 36
SOUDAY, Paul, 390, 417
SOUPAULT, Philippe, 9, 352, 353, 354, 502, 503, 504, 505, 506, 508, 509, 513, 524, 525, 538, 571, 644
SPITZER, Leo, 394, 395
STENDHAL, 32, 53, 54, 55, 61, 63, 66, 78, 115, 146, 238, 239, 358, 401, 410, 413, 571, 631
STERNHELL, Zeev, 5, 21, 99, 152, 192, 193, 211, 428, 441
STIRNER, Max, 173, 176, 265, 526, 566
STRINDBERG, Auguste, 215
STUCK, Franz von, 203
STURM, Ernest, 377
TABARANT, Adolphe, 174
TADIÉ, Jean-Yves, 218, 434
TAILHADE, Laurent, 34, 174, 176
TAINE, Hippolyte, 33, 42, 47, 49, 56, 66, 73, 78, 126, 199, 200, 219, 237, 295, 329, 377, 387, 405, 422, 423, 424, 492, 518, 525
TARDIVEAU, René, 193
TERRONE, Patrice, 182
THARAUD, Jean et Jérôme, 31, 111, 113, 119, 125, 126, 127, 128, 129, 130, 131, 135, 302, 364, 441
THIBAUDET, Albert, 26, 218, 219, 301, 302, 307, 308, 309, 310, 328, 329, 351, 373, 374, 375, 376, 377, 378, 379, 380, 381, 382, 383, 384, 385, 386, 387, 388, 389, 390, 391, 392, 393, 394, 395, 396, 397, 398, 399, 400, 401, 402, 403, 404,

405, 406, 407, 408, 410, 411, 412, 413, 414, 415, 416, 417, 418, 419, 420, 421, 422, 423, 424, 425, 426, 427, 428, 429, 430, 431, 432, 433, 434, 435, 436, 437, 438, 439, 440, 441, 442, 443, 444, 445, 446, 447, 448, 449, 450, 451, 457, 709, 711
THIESSE, Anne-Marie, 339
THOMAS, Louis, 329, 508, 628
THOREAU, Henry David, 215
Thorez, Maurice, 604, 616, 624, 625, 626
TINAN, Jean de, 104, 132, 133
TOLSTOÏ, Léon, 215, 260
TOULOUSE-LAUTREC, Henri de, 214
TRACHSEL, Albert, 329
TRÉVISAN, Carine, 625
TRIOLET, Elsa, 581, 587, 598
TUBMAN MARY, Alix, 451
TWAIN, Mark, 215
TZARA, Tristan, 354, 355, 357, 502, 503, 506, 507, 508, 510, 511, 515, 516, 523, 529, 530, 531, 532, 533, 542, 553, 557, 558, 571, 609
UNGARETTI, Giuseppe, 515, 522
VACHÉ, Jacques, 355, 508, 509, 510, 511, 513, 520, 542, 545, 551, 566, 568, 587
VADÉ, Yves, 558
VAILLANT, Auguste, 174
VALENTI, Simonetta, 109, 205
VALÉRY, Paul, 245, 307, 311, 312, 314, 316, 354, 375, 393, 400, 509, 521, 522, 550, 553, 558, 629, 645, 649, 650, 672, 711
VALLERY-RADOT, Robert, 132
VALLOTTON, Félix, 214
VANDÉREM, Fernand, 504
VAPEREAU, Gustave, 34
VARILLON, PIerre, 353, 358, 505, 537
VASSEVIÈRE, Maryse, 625
VEBER, Pierre, 217, 237, 238, 239, 240, 241, 245, 247, 248, 255, 277, 278, 279, 280, 282
VEIDAUX, André, 174
VERHAEREN, Emile, 455
VÉRILHAC, Yoan, 152
VERLAINE, Paul, 31, 34, 35, 44, 48, 52, 101, 102, 103, 154, 159, 166, 193, 200, 214, 256
VIALA, Alain, 11, 12
VICHY, régime de, 540, 596, 614, 619, 621, 628
VIELÉ-GRIFFIN, Francis, 38, 176, 219, 322, 639
VIELWAHR, André, 518
VIGNIER, Charles, 34, 35, 37
VIGNY, Alfred de, 85, 455, 603
VILLIERS DE L'ISLE ADAM, Auguste de, 31, 74, 200, 455
VINCI, Léonard de, 66
VISAN, Tancrède de, 83
VOLTAIRE, 12, 38, 60, 124, 155, 295, 303, 431, 500, 546, 648
VRYDAGHS, David, 11, 20, 553, 651
VUILLARD, Edouard, 214, 268
WAGNER, Richard, 31, 75, 77, 78, 81, 159, 619, 685, 686
WEBER, Eugen, 638
WEBER, Max, 20
WEIL, Max René, 106, 107, 217
WELLEK, René, 377, 392, 394, 395, 397, 402, 403
WELLS, H.G., 454, 455
WILDE, Oscar, 35, 142, 178, 215, 510
WINOCK, Michel, 7, 21, 352
WITTMANN, Jean-Michel, 5, 93, 128, 189, 311, 313, 330, 706
WORMS, Frédéric, 490
WYZEWA, Isabelle de, 73, 75, 76
WYZEWA, Teodor de, 32, 35, 37, 72, 74, 75, 76, 77, 78, 79, 81, 84, 223
ZARACH, Alphonse, 55, 116
ZARD, Philippe, 705
ZOLA, Emile, 30, 32, 33, 34, 44, 73, 74, 178, 196, 204, 205, 214, 220, 221, 255, 276, 281, 282, 283, 284, 285, 289, 291, 292, 293, 294, 295, 620, 673